



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA-UNIR
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-MEL



DINALVA BARBOSA DA SILVA FERNANDES

**RECONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM O *FOTÓGRAFO*,
DE CRISTOVÃO TEZZA**

PORTO VELHO-RO
2013

DINALVA BARBOSA DA SILVA FERNANDES

**RECONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO EM *O FOTÓGRAFO*,
DE CRISTOVÃO TEZZA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – MEL, da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Maria Gomes Sampaio.

Bolsa: CAPES

PORTO VELHO-RO
2013

FICHA CATALOGRÁFICA
BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

F3631r

Fernandes, Dinalva Barbosa da Silva
Reconfigurações do espaço em O fotógrafo, de Cristovão Tezza / Dinalva
Barbosa da Silva Fernandes. Porto Velho, Rondônia, 2013.
144 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sonia Maria Gomes Sampaio

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Fundação Universidade
Federal de Rondônia / UNIR.

1. Espaço 2. Liso 3. Estriado 4. O fotógrafo 5. Cristovão Tezza I. Sampaio,
Sonia Maria Gomes II. Título.


CDU: 801

Bibliotecária Responsável: Ozelina Saldanha CRB11/947

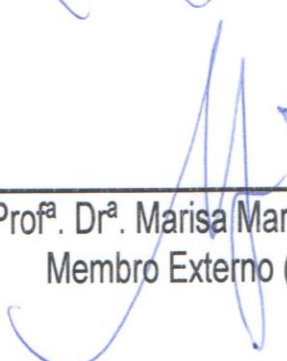
Esta dissertação foi julgada suficiente como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia/UNIR.

Porto Velho, 17 de junho de 2013.

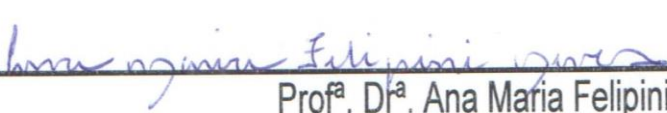
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Sonia Maria Gomes Sampaio (UNIR/RO)
Orientadora e Presidente da Banca



Prof^ª. Dr^ª. Marisa Martins Gama Khalil
Membro Externo (UFU/CNPq)



Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Felipini Neves
Membro Interno (UNIR/RO)

A Deus, ser supremo, arquiteto e controlador de todo o universo.

AGRADECIMENTOS

Sempre achei os agradecimentos que aparecem nas Monografias, Dissertações e Teses, entre outros trabalhos científicos que tive acesso, uma parte interessante, pois elimina a ideia de total solidão – não a solidão como recolhimento de que fala Blanchot, essa é necessária – e mostra que houve parcerias no trajeto, que o caminho que, em suma, é solitário, não é tão despovoado assim. Quero aqui expor as parcerias de diversas naturezas que me acompanharam no trajeto de construção deste trabalho. Agradecer às principais pessoas que fizeram com que esse texto fosse construído. Os defeitos demonstram minhas próprias limitações, que mesmo com o apoio de pessoas tão relevantes, fazem com que barreiras ainda fiquem por vencer.

Nesta ocasião, a primeira pessoa que devo agradecer é à Sonia Sampaio – minha orientadora, a parceria mais presente - a dedicação, os caminhos indicados, a ajuda na maior clareza com ideias um tanto obscuras que me cercavam. Muito obrigada pela atenção, pela paciência, pelas vezes que disse: “já posso ver esse trabalho pronto”. Sei que tinha consciência das minhas limitações, porém, mesmo assim, acreditava, fechava os olhos para as dificuldades e indicava o caminho com a segurança necessária a um guia.

Aos meus pais, Antônio e Lindaura, o apoio, as demonstrações de admiração, as orações e as palavras de apoio. Sou muito grata por vocês não terem medido esforços no momento em que precisei de ajuda com a necessidade de alguém para ficar com minha filha no longo momento de mudança de cidade e de vida.

Não poderia deixar de expor aqui, nesta parte tão pessoal que nos reserva um trabalho acadêmico, o quanto minha filha foi guerreira em aceitar a longa distância para que eu me dedicasse melhor ao Mestrado. Jaqueline, muito obrigada pela sua força quando fingia ser mais forte do que é, quando dizia: “Mãe, eu estou bem, hoje brinquei, fui à escola...”, tudo para que eu não me preocupasse, para que me sentisse melhor.

Ao meu esposo, Mauricio, a compreensão e o companheirismo.

Para encerrar essa parte tão família – isto, família mesmo, pois a orientadora fica tão próxima, que mesmo sendo do contexto profissional, faz jus a ficar nos primeiros agradecimentos –, agradeço a todos os meus familiares que contribuíram para que eu vencesse, em especial a meus tios Beatriz e Silvano (e ao Danielzinho,

meu tio mais querido) por terem, num momento tão difícil, se disponibilizados a ficar com a Jaqueline até que a adversidade fosse transposta.

Quero lembrar aqui o quanto uma amiga chamada Nilza foi prestativa com suas importantes doações de livros. Grata por sua contribuição com os livros e a força amiga.

Há professores da graduação que nos adotam. Mesmo quando já não têm mais obrigações institucionais, continuam dando toda a assistência moral e teórica, outros aparecem do nada e se apresentam a nós como anjos: Milena, Rosana, Sandra, Lilian, muito obrigada por vocês existirem.

Agradeço a todos os professores do Mestrado que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a escrita deste trabalho dissertativo. A toda a coordenação do MEL, pessoas com direito a um MUITO OBRIGADA maiúsculo, pois trazem para uma região tão carente um curso tão distinto (o primeiro da região Norte). Muito obrigada pela dedicação de vocês em montar e continuarem fazendo com que o MEL seja a esperança de muitos graduandos ou graduados que desejam se enveredarem pelos labirintos dos estudos literários. Quero agradecer também à Profa. Dra. Cinara de Araújo as significativas contribuições a este trabalho no I Encontro do Projeto Interações Literárias, organizado pela coordenação do MEL.

Faz-se indispensável agradecer a meus colegas do MEL que fizeram, durante as aulas e depois delas, com que o caminho não fosse tão solitário. Agradecer a meus amigos pessoais que são únicos e insubstituíveis: “amigos mais chegados que irmãos”.

Enfim, agradeço a todos aqueles que, apesar de todas as dificuldades, sempre acreditaram que eu seria capaz de atingir meus objetivos.

Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas (ECO, 2005, p. 28).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar o modo como o espaço romanesco é construído em *O fotógrafo*. Temos a hipótese de que há nesse romance uma reconfiguração do espaço tradicional do romance. É a partir dos conceitos de espaço liso e espaço estriado na concepção que Deleuze e Guattari nos apresentam no volume cinco de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, que podemos observar o quanto as fronteiras são relevantes no romance, que a ideia de reconfiguração espacial é construída pelos diversos espaços que concorrem num único espaço que abarca vários: o espaço romanesco, que, desde seu surgimento, é liso por natureza. Vemos, no espaço construído e reconstruído do romance *O fotógrafo*, o espaço da fotografia, do poema e o espaço das fronteiras. E o mais importante a destacar: essas movências de espaços nos apresentam uma literatura a refletir sobre seu espaço em relação com outras artes no contexto atual.

Palavras-chave: Espaço. Liso. Estriado. *O fotógrafo*. Cristovão Tezza.

ABSTRACT

In this study we aim at investigating how the romanesque space is built in Cristovao Tezza's *O Fotógrafo* (*The Photographer*). Our hypothesis is that there is a reconfiguration of the traditional space of the novel. Based on the concepts of smooth space and striated space in the design that Deleuze and Guattari present us in volume five of *Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, we can observe how the boundaries are relevant in the novel, the idea of spatial reconfiguration is built the various spaces that compete in a single space that encompasses various: romanesque space which since its inception is smooth in nature. We see in the space built and rebuilt in the novel *O Fotógrafo* the space of photography, of poem and the space of boundaries. The most important to highlight, however is that the moving of these spaces presents us a literature reflecting on its place in relation to other arts in the current context.

Keywords: Space. Smooth. Striatum. *The Photographer*. *Cristovão Tezza*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Sobre autor e obra	14
<i>O fotógrafo</i>	16
SEÇÃO I	20
1 O romance: do <i>epos</i> ao pós- <i>epos</i>	20
1.2 Breve percurso histórico da narrativa.....	20
1.3 O romance e outros gêneros	24
1.4 O espaço crítico de Paul Virilio	35
1.5 O romance pós-moderno/contemporâneo	41
SEÇÃO II	45
2.1 Trabalhando conceitos.....	45
2.2 Nizia Villaça: pós-moderno.....	47
2.3 <i>O fotógrafo</i> como romance pós-moderno	49
2.4 O espaço na Geografia	50
2.5 O espaço literário	55
SEÇÃO III	58
3 O espaço liso e o espaço estriado	58
3.1 A sobreposição dos espaços	58
3.2 Passagens, transformações, fronteiras: a cidade e o mar	61
SEÇÃO IV	68
4 A cartografia do espaço no romance <i>O fotógrafo</i>	68
4.1.1 Os espaços estriados.....	69
4.1.2 A rua: ambiguidade.....	75
4.1.3 O nômade no estriado	76
4.1.4 As misturas e suas implicações.....	77

4.1.5 As máquinas de guerra e os aparelhos do Estado em <i>O fotógrafo</i>	79
4.2.1 O espaço da fotografia	91
4.2.2 Técnicas fotográficas nas soluções textuais	92
4.2.3 Um pouco da história da fotografia	94
4.2.4 O espaço da fotografia em <i>O fotógrafo</i>	97
4.2.5 “Studium” e “punctum”	102
4.2.6 O urbano: um “punctum” em “O fotógrafo”	103
4.2.7 Fotografia: Íris e o Fotógrafo	107
4.2.8 O espaço da fotografia como discussão do fazer literário no início do século XXI ...	112
4.3.1 O espaço do poema em “O fotógrafo”	113
4.3.2 O poema como fotografia no romance	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	140
ANEXOS	142
Anexo A: A expressividade da escrita contemporânea em <i>O filho eterno</i> , de Cristovão Tezza.....	142
Anexo B: A chave do texto: “recortes” que formam imagens.....	143
Anexo C: Fronteiras invisíveis e movediças: o espaço liso e o espaço estriado em <i>O fotógrafo</i> , de Tezza.....	144

INTRODUÇÃO

Uma imagem poderia ser formada a partir de expressões verbais. A linguagem e as técnicas fotográficas em consonância com aspectos do poema modificariam a si e ao espaço do romance. Não são afirmações nem perguntas de retórica, mas apenas suposições que acompanharão as reflexões que aqui faremos acerca da escrita literária contemporânea.

O objetivo deste estudo é analisar o espaço em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza. Antes, cabe dizer que um dos vários problemas que acompanham o estudioso do espaço em literatura é a indefinição desse objeto. Não são poucas as abordagens possíveis para a proposta: poderá o estudioso se valer do ponto de vista geográfico, histórico, sociológico, antropológico, fenomenológico e outros, e ainda assim permanecer com problemas de definição. Mas além dessa gama de pontos de vista científicos há ainda – se o estudioso focar só no ponto de vista literário – uma variedade de possíveis caminhos para a pesquisa.

Essa dificuldade de delimitação ocorre inclusive pela carência de estudos voltados diretamente para o assunto. Marisa Martins Gama-Khalil (2011) em artigo intitulado *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários* corrobora com a ideia de que há carência de estudos mais aprofundados e que realmente trabalhem com as espacialidades na Literatura. Sua preocupação se embasa em Antônio Dimas (1985) e Michel Foucault (2009), que concordam sobre a falta de estudos sobre o espaço ficcional.

Devemos destacar que alguns estudiosos atentos às necessidades destacadas por Dimas e Foucault, entre outros autores, fazem com que já possamos contar com algumas pesquisas, Revistas e inclusive Grupos de Pesquisas, eventos e livros que se voltaram para o assunto, o espaço literário. Entre eles, destaco como exemplo de revista o volume 5 da revista *Aletria*, que em 2007 dedicou atenção especial ao espaço Literário. Como exemplo de Grupo de Pesquisa sobre o espaço na literatura, destaco o Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas – GPEA. Citamos três livros, como exemplo, de estudos relevantes sobre o espaço ficcional que merecem destaque: *Espaço (en)cena* (2008) e *Poéticas do Espaço Literário* (2009), *Figurações contemporâneas do espaço na literatura* (2010). Todos recentes, o que demonstra o quanto algumas lacunas estão sendo preenchidas. Sem deixar

de mencionar trabalhos de teses e dissertações que o leitor pode buscar como exemplos nas referências deste trabalho.

Tendo em vista que o estudo do espaço no romance, hoje, precisa considerar o fantasma do passado que ronda a escrita atual, neste estudo, não propomos apenas a análise do espaço no romance em foco. Vejamos como essa proposta já se encontra declarada no próprio título da dissertação: “Reconfigurações do espaço em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”. Que pretendemos dizer com reconfiguração? Por que não configuração? Podemos responder tais questionamentos com algumas argumentações acerca das definições léxicas de “configuração” e “reconfiguração”.

Ao falarmos de reconfiguração, é preciso, então, explicar rapidamente o que vem antes, a configuração. Essa palavra, (do latim *configuratio*, - *onis*) sinônimo de composição e disposição, significa a organização de um grupo de coisas dispostas em certa ordem que pode formar um programa ou um sistema. No caso do texto narrativo, o que chamamos de configuração do espaço pode estar dividido em quatro linhas: a representação do espaço; o espaço como estruturação textual; o espaço como focalização ou o espaço da linguagem (BRANDÃO, 2011, p. 207). Assim, o modo como o arranjo narrativo é montado e que determina a organização destes espaços no texto é que chamamos de configuração do espaço.

É importante dizer que a proposta não é só de estudar a configuração do espaço em *O fotógrafo* e sim a reconfiguração. Desta forma, cabe explicar em que o espaço foi reconfigurado. Pensar que o espaço na literatura atual foi configurado novamente, que há na literatura contemporânea um trabalho diferenciado com o espaço é dizer que houve transformações na relação da literatura com a sociedade, com as outras artes e que isso trouxe transformações no seu arranjo narrativo, em especial no trabalho com o espaço narrativo em contato com outras artes, outras ciências no “período tecnológico” (SANTOS, M., 2012).

Na preocupação com os problemas de delimitação quanto ao estudo do assunto – o espaço no romance – que, mesmo se fechando em um único livro de determinado autor, ainda não se distancia do fantasma da falta de delimitação do objeto, é que cabe adiantar as etapas pelas quais passaremos neste trabalho.

Na primeira parte, há um estudo sobre o surgimento do gênero romance e seu percurso em estreita relação com a burguesia e o romance dito pós-moderno. Essa parte resumida sobre surgimento e percurso do romance nos mostra o quanto

esse gênero está relacionado à definição de liso – ligado diretamente ao que é aberto, livre de estriamentos e normas rígidas – que nos ajuda a compreender melhor as mudanças no espaço romanesco.

Na parte seguinte, em virtude da variedade de contradições a respeito da existência da literatura moderna, pós-moderna ou contemporânea, tendo em vista que o romance estudado é um texto da primeira década do século XXI e é, às vezes, denominado pós-moderno e, às vezes, contemporâneo é que acreditamos ser relevante um confronto de teorias, em que partimos do questionamento: “existe o romance pós-moderno?” para, em seguida, tecer algumas reflexões sobre essas definições bastante pertinentes ao estudo proposto. Na mesma seção, procuramos embasar a conceitualização de espaço encontrado na geografia e a estreita relação das mudanças no estudo desse elemento nessa ciência com as mudanças desse na literatura.

Após demonstrar as singularidades do romance, sua tumultuada relação com outros gêneros e refletirmos alguns problemas de contradição da chamada literatura moderna, pós-moderna ou contemporânea, entendemos que, entre os gêneros, o romance seria um gênero liso, o nômade, conceitos de espaço liso e espaço estriado, de Deleuze e Guattari (1997). Em seguida, revisitamos a teoria base para nosso estudo, o espaço liso e o espaço estriado, com o intuito de nos familiarizarmos com as discussões a respeito desses conceitos e seus correlatos, seus empregos nos vários modelos em diversas áreas de conhecimento, a saber: técnica, musical, matemática ou estética, para *a posteriori* nos apropriarmos dos modelos que nos auxiliarão na compreensão dos espaços no romance e do próprio espaço romanesco.

Por fim, na última seção, trabalhamos o que chamamos de espaço reconfigurado em *O fotógrafo*. Reconfiguração esta que será demonstrada a partir da cartografia da invisibilidade do espaço – esse espaço que parece fugidio de definições -, o espaço do poema, da fotografia e o próprio espaço na narrativa em questão. Estes três aspectos: a invisibilidade das fronteiras, o poema e a fotografia, são os vetores da nova configuração do espaço no romance, e ocasionam as novas configurações dos outros espaços, os que podemos chamar de micros espaços no espaço maior, o romanesco. É nisto que se justifica a necessidade da discussão presente na primeira seção, pois, para dizer que houve mudanças, cabe mostrar

como era o processo de transformação – mesmo que de forma bastante resumida – e, enfim, o resultado desse processo que é explicado pelas/nas singularidades do espaço romanesco desde o seu surgimento registrado.

Sobre autor e obra

Não vamos expor aqui uma biografia cronológica da produção de Cristovão Tezza. Assim, na ordem decrescente, começamos pelo lado mais tranquilo dos polos. O autor é hoje um dos poucos que conseguem viver apenas da escrita literária, um dos autores de romance mais premiados nos últimos anos. Desde 2004, com o romance aqui estudado, *O fotógrafo*, que o autor tem seu nome em destaque nas mais conhecidas premiações nacionais, é claro que este não é o livro que o fez mais conhecido, e sim o *Trapo*. O autor, visto como colecionador de prêmios, em 2011 pediu demissão do seu trabalho de professor universitário para se dedicar com exclusividade à escrita literária.

Em 2012, publicou *O espírito da prosa*: uma autobiografia literária em que o autor aborda questões teóricas sobre o romance. Título sugestivo, espírito/prosa, autobiografia/literária, de um imbricamento entre sujeito e escrita. Como se a inadequação e o inacabado do texto funcionasse como extensão do sujeito que o escreve e o lê.

Bastante conhecido pelo seu trabalho de romancista, foi também em 2011 que Tezza resolveu – depois de recolher boa parte do seu primeiro livro, o de contos, intitulado *A cidade inventada*, nos sebos por onde passou - lançar outro livro de contos: *Beatriz*, no qual estão reunidos sete contos e, o mais inusitado, um prólogo, que de acordo com o próprio autor, “estão fora de moda – até a palavra é engraçada, com seu sabor antigo: ‘Prólogo’! (...) Pois como estou me sentindo cada vez mais antigo, senti vontade de escrever um prólogo” (TEZZA, 2011, p. 9).

Deste projeto, o livro de contos, resultou um romance: *Um erro emocional* (2010), o que demonstra o fraco do autor pelas narrativas longas. De início, era para ser um conto, mas não coube no espaço e tempo destinado ao conto – narrativa curta.

O mais conhecido de seus trabalhos é o romance *O filho eterno*, uma narrativa peculiar, que sem espaço para complacência, a despeito da relação de um pai que vive a experiência de ter um filho com Síndrome de Down. O processo de

convivência com o filho é problematizado num reflexo do relacionamento social e religioso do sujeito, enfim, as relações sociais num todo.

De modo geral, é relevante ressaltar que na obra de Cristovão Tezza há, seja na inadequação profissional ou familiar, sempre uma espécie de fuga do espaço sufocante em que o sujeito está inserido. Em cada livro, há representações de inadequação: em *Um erro emocional* (2011) por Beatriz; em *O filho eterno* (2009) pelo pai que, após ter um filho com Síndrome de Down, sente não se encaixar na sociedade; em *Aventuras provisórias* (1989) com as personagens João e Pablo; em *Trapo* (1988) com a personagem de mesmo nome; e no primeiro livro de contos, intitulado *A cidade inventada* (1980), em especial, com o jovem da cicatriz, mas também nos outros contos com outras personagens, como também nos outros livros de Tezza. Em *O fotógrafo* (2004), não é diferente, como poderá ser notado neste estudo, a inadequação é que gera a busca incessante por uma saída, por mudar o cenário que as engessam à vida de escolhas simuladas.

Além de romancista, Cristovão Tezza também contribui com a teoria literária. Além de contribuições com o estudo da Literatura, com o livro *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, que é um estudo recomendado, por assim dizer, para estudantes das letras, contribui também para o estudo da Língua Portuguesa com o livro publicado em parceria com Carlos Alberto Faraco intitulado *Prática de texto para estudantes universitários*.

Pensando no grande número de escritores na contemporaneidade, muitos ainda no anonimato, outros que não podem contar nem mesmo com um artigo acadêmico sobre suas produções – não por serem escritores ruins, mas pela quantidade de produção no mundo atual – a obra de Tezza não fica a desejar.

Os romances de Cristovão Tezza têm suscitado estudos diversos. Alguns desses estudos tratam perifericamente a questão do espaço literário, levando para o centro da discussão a metaficção e a subjetividade do sujeito. Um trabalho dissertativo, intitulado *A obra romanesca de Cristovão Tezza*, de Verônica Daniel Kobs, constitui em uma análise dos principais recursos literários utilizados por Cristovão Tezza em sua obra. No estudo há, especialmente, a verificação do papel importante que desempenham os diversos tipos de tratamento dados ao aspecto temporal, estudo que conta com o respaldo teórico de Mikhail Bakhtin, que estuda a

correlação do espaço com o tempo em diferentes tipos de cronotopos como o autobiográfico e o biográfico que são identificados nos romances de Tezza.

Outro exemplo de estudo relevante sobre livros do autor é a dissertação de Adriana de Fátima Barbosa Araújo, intitulada *Como a luz branca nas cores do espectro ou a construção da subjetividade em Uma noite em Curitiba, de Cristovão Tezza*, que é o resultado da pesquisa realizada no mestrado em literatura da UnB, na área de teoria literária, no período de 1996 a 1999, transformado em livro. Um estudo que se constituiu num mapeamento relativo à subjetividade. A dissertação está dividida em cinco partes que contém interpretações da relação entre o panorama conceitual da subjetividade e o da teoria da narrativa em especial a teoria do romance proposta pelo teórico russo, Mikhail Bakhtin. Entre outros assuntos, há a abordagem de algumas ideias da psicanálise que explicam o entrelaçamento do tema do pai com a questão da identidade do filho. A autora também comenta a ligação entre sujeito e linguagem no romance de Tezza. Quanto ao espaço, a estudiosa afirma que: “O romance seria o espaço em que, como no contexto social, a diversidade de linguagens conviveria sob certa tensão” (p. 46). A dissertação contém ainda uma entrevista com Cristovão Tezza, com perguntas referentes à literatura, ao próprio escritor e seu trabalho romanesco.

Outro trabalho dissertativo que vale aqui destacar é o de Caibar Pereira Magalhães Júnior, intitulado *O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza*. No estudo, o autor demonstra como o conceito de exotopia entra em funcionamento. Um trabalho recomendável à leitura tanto pelo estudo feito no romance *O filho eterno* quanto pelo trabalho de demonstrar a evolução do conceito nos outros romances do autor.

O fotógrafo

O fotógrafo foi publicado há quase nove anos e ainda não conta com estudos aprofundados em nível de monografias e dissertações. O mesmo não ocorre com outros livros de Tezza. Temos, como exemplo, a dissertação de Mestrado, de Katarzyna Amborska na Universidade de Jagiellona de Cracóvia, no Instituto de Filologia Românica de Filologia Espanhola, que é um bom exemplo de estudo aprofundado sobre o romance *Breve espaço entre cor e sombra*, de Tezza e os

outros estudos sobre outros romances do autor como citados. Mas sobre *O fotógrafo* temos apenas um número considerável de resenhas e artigos que discorrem sobre diversos temas no romance. O que justifica ainda mais esse primeiro trabalho dissertativo sobre o processo de construção do espaço no romance em foco. O mais próximo da proposta de estudo deste trabalho dissertativo que aqui propomos é um artigo intitulado: *Alguns contágios da fotografia na literatura brasileira contemporânea em ET Eu Tu, de Arnaldo Antunes e O Fotógrafo, de Cristovão Tezza*, da, até então, Doutoranda Gabriela Canalei (USP), texto apresentado no XII Congresso Internacional da ABRALIC. Nele, a autora aponta algumas aproximações entre os dois livros e a fotografia, e, a este importante contraponto, acrescenta a articulação entre a poesia e a prosa e os reflexos da presença da imagem fotográfica na literatura brasileira contemporânea. A falta de estudos sobre o romance e o espaço na literatura, por si só, já justificam este trabalho, porém vale acrescentar que este estudo nos leva a refletir sobre o lugar da literatura no período que chamamos de tecnológico.

Na intenção de localizarmos brevemente o leitor quanto ao objeto de estudo desse trabalho é relevante pararmos um pouco sobre o enredo de *O fotógrafo* e alguns de seus aspectos específicos.

Em *O fotógrafo*, Tezza nos faz conhecer várias personagens visivelmente deslocadas: o fotógrafo de aluguel, a professora Lídia, a analista Mara, o professor Duarte e Íris. Estas cinco personagens estão vivendo transformações semelhantes e que nem podem compreender, mas é por essas transformações simultâneas que suas ações estão relacionadas, mesmo que não tenham conhecimento disso. É no entremeio de diversas cenas divididas em vinte e cinco recortes, num período de um dia, que o misto de narrador câmera com onisciência seletiva coloca em evidência temas como o dinheiro, Deus, a família, o processo de reificação do homem, as ações do cotidiano e a forma de vida da sociedade contemporânea nos grandes centros, neste caso, a Curitiba recriada.

Nesse romance, as crendices e os princípios estão em decadência, os costumes se misturam às imposições do mundo contemporâneo. Os problemas sociais e familiares que se sobrepõem à cultura são demonstrados através das transformações vividas pelo casal: o fotógrafo e sua esposa Lídia que convivem com

o desmoronamento da relação, ambos interessados em separar-se, pois estão em relacionamento extraconjugal mesmo que ainda não consumado.

O intrigante e pequeno traficante, personagem de Tezza, é a demonstração da vida de muitas crianças em nossas metrópoles. Intrigante por não ser notado, por demonstrar a frieza com que as personagens o veem, como um estorvo. Como podemos perceber, é por meio do particular e do individual que o coletivo é demonstrado - por meio do umbigo de uma grande cidade, toda ela é reconstruída –, assim como o pequeno traficante, personagem secundária, outras personagens sem nome – *hippies*, mendigos, pedintes, andarilhos e outros – aparecem rapidamente no decorrer da história, todos ignorados.

Além dos aspectos temáticos, a composição em *O fotógrafo* é relevante, o escritor utiliza a técnica da simultaneidade, o que não é novidade, não é uma técnica iniciada nas narrativas pós-modernas, mas no romance em foco a temos de forma intensificada. Nas palavras de Massaud Moisés (1967, p. 278), temos a definição de simultaneidade que se encaixa bem na forma utilizada por Tezza: a técnica da simultaneidade é provocada pela vizinhança no espaço, e no espaço diminuto. O romancista trata de cada parte o suficiente para informar o leitor, suspende a narrativa para apanhar outra, que ocorre ao mesmo tempo, e assim por diante, até entrelaçá-las e examiná-las como um todo.

O espaço trabalhado em *O fotógrafo* é restrito, embora seja a cidade, apenas a região central é utilizada na recriação do espaço como um todo. Pires Laranjeira, em resenha publicada no *Jornal de Letras de Lisboa*, diz que:

o romance assenta na técnica do fluxo de consciência de vários protagonistas, e não apenas o que dá título à narrativa, que contribuem para a sensação de complexidade de sentimentos e acções, embora estas sejam limitadas, em torno do umbigo da cidade.

Ideia esta que vem ao encontro da ideia de que há no romance um misto de narrador câmera e onisciência seletiva.

No período de 24 horas, as personagens transitam por diferentes espaços e sua configuração aponta construções problemáticas que atingem o caráter singular e inicial dos sujeitos. Há um convívio que desestabiliza o homem e realça o trânsito entre espaços conhecidos e desconhecidos, permitindo pensar no próprio percurso do texto que se descobre conforme se lê, o que nos remete a refletir sobre a

linguagem, o sujeito e o encontro com o mundo nos entre-lugares. Enfim, há a construção de um espaço que pede reflexão sobre seu processo de construção e a relação desse processo com o contexto interno e externo ao texto romanesco.

SEÇÃO I

1 O romance: do *epos* ao pós-*epos*

Já ouvimos algo relacionado à mutabilidade das coisas, dizeres como: tudo se transforma. É neste sentido que esta pesquisa se propõe estudar o espaço da narrativa e suas relações de instabilidade quando em contato com outras artes, ciências e com o contexto cultural e social. O espaço é o elemento que comporta, provoca ou/e sofre as principais mudanças. Dito isto, para melhor compreensão, faz-se necessário uma abordagem, mesmo que sucinta de suas reconfigurações na história. O romance, como já dito e repetido na voz de vários teóricos como Mikhail Bakhtin, Massaud Moisés, Marthe Robert e todos que se dedicaram ao estudo do gênero, é um gênero novo e inacabado, em relação à poesia. Porém, essa juventude diz respeito ao gênero, pois no quesito narrativa, é antigo em relação à forma narrativa há registros de mais de 2000 anos a.c. Todavia, como o objetivo do texto é tratar de romance, vamos partir do surgimento do romance na história a que temos acesso, no século XVIII.

1.2 Breve percurso histórico da narrativa

Antes do século XVIII, somente a poesia interessava aos estudiosos da literatura; o romance, quando estudado era em analogia à epopeia, vista como forma superior; o romance era visto como forma inferior, quase uma antiarte. O romance, gênero narrativo como conhecemos hoje, tem suas origens um tanto confusa ou difusa. *Pamela* (1740), de Samuel Richardson é tido como o primeiro texto do gênero narrativo. Marthe Robert afirma que o romance “Para alguns, nascido com as peripécias de Dom Quixote, para outros, com o naufrágio e a ilha deserta de Robinson Crusoé” (2007, p.11). tendo em vista, esses três possíveis originadores do romance, vemos o quanto é confuso definir sua origem.

Da mesma forma que sobre a origem do romance há divergências, o seu percurso também possui inúmeros estudos não necessariamente divergentes, mas diversos. É interessante pensarmos nas mudanças ocorridas nesse percurso do romance até à forma do texto narrativo atual – o romance – que hoje estudiosos

titubeiam entre moderno, pós-moderno e contemporâneo. Para Massaud Moises (1967, p. 22, grifos nosso):

Tomando como exemplo o romance, observa-se que entre suas primitivas modalidades, datadas do século XVIII, e as atuais (segunda metade do século XIX e vamos acrescentar também a nossa atualidade, início do século XXI), operou-se uma visível metamorfose. Tanto assim que permitiu a alguns críticos apregoar o desaparecimento do romance como expressão de cultura (fantasma que ainda hoje assombra escritores e estudiosos) ou a sua transformação em uma estrutura nova.

De acordo com alguns estudiosos, o romance é um gênero novo e em formação, porém, em contraponto, pela sua forma podemos vê-lo como um gênero antigo, pois a arte de narrar já existia mesmo antes da arte de escrever, mesmo que ainda não conhecida pelo nome romance. O que não há como discordar é sua essência como gênero em formação, inacabado, se o pensarmos em consonância com a sociedade. Inacabado não por ser novo, mas por liberdade de escolher o inacabamento quando lhe aprouver. Isto é, antigo por ser uma arte que acompanha a humanidade desde o surgimento da linguagem e, ao mesmo tempo, uma arte em incessante movimento. Ficamos então com a segunda hipótese de Moisés, a de que o romance não morrerá e, sim, terá sua estrutura transformada em uma nova, o que poderá ocorrer de tempos em tempos, fazendo do romance um gênero que rejeita caracterizações simples. Um gênero que preza sua liberdade, não aceitando delimitações de qualquer espécie, um gênero que é em sua essência liso e brinca com as estriagens dos outros gêneros e artes que traz para seu espaço liso o que há de liso e de estriado nos espaços de outros gêneros e outras artes. Em *O fotógrafo*, por exemplo – que se apropria da linguagem fotográfica, da cinematográfica, de trava-línguas, do poema e do poético – cabe perfeitamente os apontamentos traçados por Marthe Robert (2007, p. 13-14) a despeito da relação do romance com outras artes:

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, (...), apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego.

(...)

Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia; nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um

tempo, um espaço; (...) ele pode, se julgar necessário, conter poemas, ou simplesmente ser 'poético'.

O romance está ligado ao futuro da sociedade (JAMES, 1995, p. 63). Podemos, talvez, pensá-lo como num eterno presente, num efeito de circularidade e, em seu *status* de gênero, renasce com e a cada geração. Desde os tempos mais remotos a que nossos míseros registros – recursos – nos possibilitam conhecer, o romance se caracterizou no âmbito de uma nova sensibilidade em relação ao tempo e ao espaço. Pode ser considerado como ruptura da distância épica – do endeusamento do passado –, subtraindo o espaço mítico em função do cotidiano. Subtrai o herói em função do homem cheio de fraquezas, isso não como regra, e, sim, como possibilidade. Consequência, um processo de familiarização cômica do contexto humano, no confronto direto com a atualidade em construção.

O romance nasce e parece comportar-se bem com seu eterno ar de jovem, de inacabado, de nômade. De fato, parece gostar de estar em constante transformação, de ocupar o espaço liso da escrita. Entra no espaço estriado da academia para brincar com ele, com suas regras e mudar suas estrias. Robert (2007, p. 11) o chama de “o plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados”. Talvez esse seja seu principal elemento, a outra essência, o inacabado, que não comporta regras, pois está sempre em construção.

Até hoje, a palavra romance ainda sofre confusões de significado em relação ao termo romântico, pois, vulgarmente, a palavra romance já foi ligada à relação amorosa entre sexos, e até hoje o é, no sentido popular. Porém, não é demais expormos um pouco de etimologia e história com respaldo léxico:

A palavra 'romance' deve ter se originado no provençal *romans*, que deriva por sua vez da forma latina *romanicus*, ou teria vindo do *romanice*, que entrava na composição de *romanice loqui* ('falar românico', latim estropeado no contato com povos conquistados por Roma) em oposição a *latine loqui* ('falar latino, a língua empregada na região do Lácio e arredores'). (MOISÉS, 1967, p. 157)

Como forma literária, assim como ainda a entendemos hoje, o romance¹ surgiu em meados do século XVIII com o Romantismo e a revolução cultural originária na Escócia e na Prússia. Isso em consonância com o espírito de mudanças causadas pelo desgaste das estruturas socioculturais da Renascença. O topo pertencia à epopeia da tradição aristotélica, dita como “a mais elevada expressão da arte”, mas foi destituída de seu lugar de destaque pelo romance, assim como a aristocracia pela burguesia. O romance, junto com a burguesia, passa a ocupar o espaço que era da épica. Porém, como arte sucessora, não escapa ao fantasma da analogia.

Com a burguesia, o romance torna-se tanto porta-voz das ambições burguesa como válvula de escape da mesmice cotidiana. É nesta proximidade do romance com a burguesia que Massaud Moisés (1967, p. 159) destaca duas linhas que, para ele, estruturavam o romance romântico: uma que oferecia aos burgueses a imagem do que pretendiam ser e não do que efetivamente eram e outra que oferecia uma crítica implícita ao sistema dominante. Da segunda linha é que resultaram os romances que hoje nos fazem conhecer mazelas nas diversas áreas da sociedade.

No século XIX, o romance permanece com o mesmo relacionamento com os interesses burgueses e, às vezes, dividindo com eles seu poder de influenciar por interesses. Nesse século, as mudanças que operaram foram em relação à técnica e à composição. Somente no final do século, na literatura russa, com Dostoiévski (1821-1881) e seus contemporâneos que acrescentaram a problemática psicológica, o misticismo eslavo e um ar trágico à narrativa. Como destaca Moisés (*Ibidem*, p. 161), “A prospecção psicológica” de Dostoiévski foi aprofundada no início do século XX com Proust, em *À procura do tempo perdido*, que acrescenta o fluxo vital, que fora do tempo do relógio já começa a brincar com o encadeamento sucessivo dos fatos. Para Moisés, foi de Proust que nasceu a revolução deflagrada no romance moderno, é a partir dele que o romance começa a ter mais proximidade com a vida: sua imprevisão, o desaparecimento de causa e efeito – a chamada “verossimilhança existencial” – no romance, aparece a falta de lógica que marca a vida diária. Fato este criticado por Moisés: “a proporção que se avizinha da vida. O romance perde

¹ Nesse ponto quanto ao surgimento do romance, cabe destacar que falamos aqui do surgimento do romance como gênero na Academia e não como forma, que, a título de exemplo, existe desde a Grécia Antiga.

terreno e identidade. Paradoxalmente, sua ambição – ser a vida – é seu mal” (1967, p. 162).

A relativização do tempo, que começa com Proust, é intensificada com Joyce. Em *Ulysses* (1922), há anulação da ideia de tempo e de espaço, “é o ponto alto na metamorfose do romance”, nas palavras de Massaud Moisés. Trabalho este feito com o tempo e o espaço, do qual se aproxima a técnica utilizada por Tezza, em *O fotógrafo*, objeto de nossa reflexão, visto que toda a trama se passa em um dia e em um espaço diminuto, o centro da cidade de Curitiba. Tanto o tempo quanto o espaço parecem sofrer uma espécie de dobra que provoca a simultaneidade dos recortes reconstruídos. Toda essa desconstrução no tipo de espaço e de tempo explorada demonstra o caos das ideias e a busca por fugir às imposições das normas, o que, em tempos e espaço diferentes, como veremos na seção de análise propriamente do romance, também se aproximam da fuga recriada na obra de Tezza. Visto que Tezza reconstrói não só personagens em busca de fugir das amarras sociais, como a personagem Íris, e a personagem do próprio fotógrafo; como também um romance que rejeita definições de forma ou de tempo.

As transformações romanescas não param por aí. Elas continuam com Thomas Mann, Virginia Woolf, com destaque para o romance *Mrs. Dalloway*, no qual também há um trabalho com espaço e tempo diminuto, Kafka e outros. Transformações que, para o teórico Moisés, não estão desvinculadas das transformações artísticas modernas: “O romance, graças ao papel que representa desde o Romantismo, é a forma literária que mais agudamente testemunha a metamorfose verificada nas atividades artísticas modernas” (*Ibidem*, p. 164). É no romance que encontramos as características básicas do espaço liso, esse gênero se comporta bem no espaço aberto, e por meio de sua liberdade, brinca com a liberdade menor dos outros gêneros. Esse aventureiro por excelência, usando aqui as palavras de Robert (2007, p.11- 60, *passim*).

1.3 O romance e outros gêneros

É pela sua essência que o romance não pode ser colocado lado a lado com outros gêneros, pois o romance fez com que todos os gêneros se movimentassem, se metamorfoseassem, fossem deslocados de seus lugares de conforto, destaca Bakhtin (1998).

Para entendermos melhor as raízes do romance, seu forçado reconhecimento como gênero literário e seu percurso na história da literatura, concordamos com Mikhail Bakhtin em seu texto *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance* (1998). Texto escrito em 1941, mas que, ao ser lido hoje, parece atual. Nele encontramos questões latentes para os estudiosos, teóricos e críticos de início do século XXI – que, assim como o próprio gênero narrativo, estão se constituindo – que demonstra um gênero em formação e em consonância com a construção de sua teoria, se é que o romance se deixaria ter uma, ou pediria várias? O fato de ainda hoje, nos cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado relacionados ao estudo da literatura, os textos de Bakhtin, quanto aos problemas do estudo do romance, serem revisitados constantemente como reflexões válidas, demonstra o quanto esse estudo do espaço no e do romance contemporâneo é importante para os estudos literários.

Nesse texto, Bakhtin relaciona o romance com outros grandes gêneros da antiguidade e afirma que as singularidades e dificuldades particulares do romance, gênero moderno, resultam do fato de ele ser um gênero inacabado. E, nesse texto, há aquilo que já dissemos, o fantasma da analogia com o anterior, enquanto a epopeia, a tragédia e outros gêneros (da antiguidade) possuem uma ossatura consolidada, o romance é mais jovem que a escritura e os livros. Para Bakhtin (1998, p. 398), os outros gêneros estão ligados ao estudo das línguas mortas, enquanto o romance está ligado ao estudo das línguas vivas, pois é um gênero em formação e caminha junto com a modernidade, daí a dificuldade para uma teoria do romance.

Marthe Robert, na mesma linha de pensamento de Bakhtin, também destaca a singularidade do romance em relação aos outros gêneros e, por conseguinte, de todas as outras artes. Essa distinção ocorre, de acordo com a estudiosa, “por sua aptidão (do romance) não para reproduzir a realidade, (...), mas para subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos.” (2007, p. 30).

De acordo com o teórico Mikhail Bakhtin, as poéticas orgânicas de Aristóteles, Horácio e Boileau ignoram a singularidade do romance. Só a partir do século XIX – Marthe Robert fala de século XVIII – que as poéticas científicas não ignoraram o romance e o colocam no meio dos gêneros, porém o romance “se acomoda mal com outros gêneros”, ele os parodia. O que resulta num conflito de gêneros, mais

profundo e histórico, o porvir e o crescimento do arcabouço do gênero literário (*Ibidem*, p. 398-399). Como em *O fotógrafo* em que uma variedade de gêneros e artes é trazida para seu espaço, e ele brinca com suas formas e tons. No romance, o poema aparece em sua forma, o verso, e em seu tom, o fugidio. Ao mesmo tempo que, por meio da personagem do professor universitário, o Duarte, tanto há a presença do próprio romance *As ilusões perdidas*, de Balzac, e a versão fílmica, simultaneamente, há a discussão quanto os ganhos e perdas da arte na diversidade de versões, na sua reprodução, lembrando aqui de *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*, de Benjamin. O mesmo ocorre com *A dama das camélias*, versão fílmica que aparece, por meio da personagem Íris. Esses são só alguns exemplos de que o romance traz para seu espaço não só outros gêneros, mas a discussão do seu valor, de seu lugar no mundo tecnológico e assim discute seu próprio lugar como arte.

Para Bakhtin, com a elevação do romance a gênero predominante no século XVIII, toda literatura é afetada por um processo de evolução, uma espécie de “criticismo dos gêneros”, romanizam-se uns gêneros, outros (drama, poema, lírica) adquirem um caráter de estilização. A literatura é inundada de paródias, as precursoras do romance, e travestimentos de todos os gêneros elevados, esses se tornam mais livres, são penetrados pelo riso, ironia, humor. Uma espécie do que podemos chamar, com respaldo nos conceitos-base do nosso trabalho, de alisamento de gêneros. Já o romance como gênero que evolui junto com a própria realidade tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária e com um poder autocrítico, que o diferencia ainda mais dos outros gêneros.

Bakhtin deixa claro que há incapacidade para a crítica constituir uma teoria do romance, e destaca que isso fica ainda mais óbvio, quando a crítica mistura conflito entre os gêneros com conflito entre escolas e correntes (*Ibidem*, p. 401). Isto devido à instabilidade do romance, o que pode ser observado em alguns exemplos de índices de gênero e, em seguida, suas contradições, apresentadas pelo autor:

O romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos europeu são inteiramente

desprovidos do elemento amoroso; é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso (*Ibidem*, p. 401-402).

Acrescente-se a esses os índices dados pelos próprios romancistas, que na tentativa de definição deixam ainda mais óbvio a indefinição do gênero, nos quais se observa a tentativa em abranger todo tipo de romance em uma definição eclética, o que reflete a luta do romance não só com outros gêneros, mas também consigo mesmo.

Porém, para Bakhtin, os índices e declarações acerca do romance sustentam a mutabilidade das personagens e até do próprio romance. A partir disso, o autor propõe uma abordagem do romance que ainda está por se constituir, como gênero variável. Aponta, então, três particularidades que distinguem o romance de todos os outros gêneros (*Ibidem*, p.403-404): a primeira: a tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; a segunda: a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance e a terceira: trata-se de uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

É na analogia das características do romance aos gêneros da antiguidade, um deles, em especial, a epopeia – que se diferencia do romance pela demonstração de um passado nacional épico, o passado reverenciado, isolado da contemporaneidade e que adquire perfeição absoluta – que podemos entender melhor o romance como gênero narrativo voltado para o presente inacabado, para as transformações científicas e sociais. Robert é bem objetiva ao falar da relação do romance com a sociedade, desse gênero que se apropria do sentimental e do social:

Não é sem razão que se lhe reconhece uma dupla vocação, sentimental e social. Sem todavia desvendar a solidariedade daquelas duas espécies de interesse; com efeito, ele precisa tanto do amor como do motor poderoso das grandes transformações da existência, as quais ele transcreve com predileção em seu pseudo-estados civis; e tem relações diretas com a sociedade uma vez que ela é o lugar onde se elaboram todas as categorias humanas, todas as posições que ele se propõe a *deslocar*. (2007, p. 30, grifo da autora).

Quanto à formação do romance, Bakhtin destaca que, em sua primeira etapa, ocorre uma operação cômica de desmembramento, com a atualidade como ponto de partida, pois, como afirma o autor, todo cômico é desprovido de distâncias, o riso

aproxima, destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo. Como exemplo simultâneo que reflete o nascimento científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa, Bakhtin destaca os *diálogos socráticos* (*Ibidem*, p. 414) que tinham como herói principal a figura popular de um bobo.

Com as mesmas raízes do diálogo socrático, mas com o papel familiarizante do riso muito mais forte, incisivo e grosseiro, no sentido de virar do avesso os aspectos nobres do mundo, acrescenta-se a isto uma problemática aguda e um fantástico utópico, onde o sagrado e o profano se misturam, a sátira menipeia, que tinha o objetivo de por à prova e desmascarar ideias e ideologias com argumentos provocadores, como exemplo, Bakhtin cita *Satiricon*, de Petronio, aspectos que persistem até hoje no romance, pois, por mais que o romance tenha sofrido transformações em sua forma, aspectos básicos continuam presentes.

O romance grego, de acordo com Bakhtin, exerceu forte influência no romance europeu, precisamente no período barroco, bem na época em que se iniciava a elaboração da teoria do romance, quando se refinava e consolidava o próprio termo “romance” (*Ibidem*, p. 413). O autor afirma que, ligado ao presente inacabado, o romance modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura: o que era representado nos gêneros elevados rebaixa-se para o presente, para a língua vulgar no ambiente dos costumes da época. Daí, resulta o sério-cômico, o autor autêntico, num único plano se representa o discurso do autor e o da personagem representada que pode atuar junto com ele. O teórico ressalta que, na contemporaneidade, não se exclui a representação do passado heróico no romance e cita como exemplo a *Ciropedia*, de Xenofonte (*Ibidem*, p. 418), que mistura o presente do autor com o passado.

Para ficar ainda mais claro, cabe destacar algumas formas de manifestação do romance, mas que, ainda assim, não permitem classificação, a saber: um romance também pode ser isento de qualquer problemática (o romance de folhetim); é possível introduzir a si próprio no romance; o romance se manifesta em contato com gêneros extraliterários (cartas, diários, confissões, retórico judicial, etc.) (*Ibidem*, p. 422), questões que estão presentes em toda a literatura, mais especificamente na obra de Tezza (a título de exemplo, em *O fantasma da infância* temos diários que se intercalam ao discurso do romance); com o romance, as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, etc., não são mais estabelecidas

pelos deuses; um dos principais temas desenvolvidos no romance é a inadequação do sujeito ao seu destino e a sua situação. O próprio objeto de estudo nesta dissertação é um exemplo claro disso: o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior a sua humanidade, e não uma espécie de deus ou semideus (*Ibidem*, p. 425) e surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior. Aspectos que, se relacionados aos espaços liso-estriado e seus correlatos, nos mostra o quanto o romance pode ser melhor entendido a partir deles.

Não é novidade falar do crescimento rápido que o romance obteve. Com suas variadas formas de manifestações, ocorreram também mudanças relacionadas ao público leitor que usa de meios diversos para adquirir seu objeto de leitura. Em conjunto com este aumento – ou como consequência dele – aumentou o leitor irreflexivo e acrítico que acarretou um descrédito proporcional ao campo conquistado, para alguns, até como forma de colocar o romance como arte menor.

Henry James (1995) chama a atenção para a necessidade de uma limpeza na área, pois a elasticidade de se mover independente de regras e restrições traz uma responsabilidade ainda maior. Visto que devido ao campo amplo, o romance pode falhar e, se acaso isso ocorrer, será por sua própria culpa, o que vai ao encontro do que Massaud Moisés destacou sobre a busca do romance em se aproximar da vida, o que pode ser o seu mal. O interessante é “Ao falar do futuro do romance devemos, portanto, considerar quais tipos, para a crítica, terão um presente e um passado” (JAMES, 1995, p. 60). Qual romance produzido e lido hoje sobreviverá ao tempo? Os que estão sob os *flashes* hoje continuarão sendo lidos daqui a cinquenta anos? Qual é, ou quais são os medos do romancista hoje? O campo para tratar é tão vasto, as regras são tão elásticas que chegam a ser proporcionais ao risco de falhar, são incertezas não só do artista contemporâneo, mas, também, talvez em maior grau, dos estudiosos.

Porém, há algumas características básicas às quais James (1995) chama a nossa atenção:

Assim como o romance é a qualquer instante o mais imediato e admiravelmente *traíçoeiro* retrato de nossas maneiras atuais – indireta assim como diretamente, já que o que ele não faz pesa tanto quanto o que faz -, da mesma maneira sua situação atual, no que mais nos importa, é exatamente a reflexão sobre as nossas oportunidades e mudanças sociais, dos sinais e presságios que parecem armadilhas para a maioria dos observadores, e no geral realiza o que há de mais ‘divertido’ no espetáculo que oferecemos (p. 64).

Em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, há essa reflexão quanto às oportunidades que a era capitalista oferece, as oportunidades nos grandes centros como também o que é negado ao habitante citadino, o que é negado ao sujeito que não encontra sua nova adequação no período tecnológico. Não há superficialidades no tratamento da forma de organização que a sociedade atual está inserida. Há, ao contrário, um mergulho na vertical, e, a cada romance, uma perscruta a mais. O romancista, assim como o seu leitor, sente a falta de certa completude, por isso, o ato de escrever e o ato ler, hoje, é o apalpar à procura do tipo de tratamento necessário ao assunto, ao tempo e ao espaço.

A boa literatura sempre foi sensível às exigências sociais. E, em meio ao esfacelamento do sujeito e do próprio espaço, no mundo moderno, a função dela tem sido a de perceber essas mudanças e torná-las legíveis a partir do imaginário. Assim, a arte literária é capaz de trazer para a experiência textual, a experiência do próprio ser, que apenas a vive, mas não é capaz de descrevê-la ou entender, senão com a ajuda da literatura, do imaginário “Uma imaginação criadora *para além*, e não uma imaginação reprodutiva *ao lado*, para falar como ele” (CANDIDO, 2002, p. 82, grifos do autor). Essa arte, que é, sobretudo, uma forma de conhecimento, tem como função principal a de “satisfazer à necessidade universal de fantasia e contribuir para a formação da personalidade” (*Ibidem*, p. 85). Uma arte que por não ter compromisso com o social é que tem compromisso.

O romance parece possuir a autoconsciência de ser a expressão artística em evolução, por isso vive de discussão e experimentação. Não se incomoda com a diversidade de pontos de vista que circula sobre seu passado, presente e futuro.

Diríamos – para a literatura atual – que há uma monotonia em reflexão. Mas sem perder seu *status* de romance como gênero literário que está em constante movimentação. Ele nasceu do/em contato com os outros gêneros, e ainda continua a se movimentar assim, como o seu público que se transforma em contato também com as novas tecnologias.

Do contato com outros gêneros – a título de exemplo, a epopeia –, o romance passou ao contato com outras artes. Aproxima-se do teatro, do cinema, da fotografia, deles se apropria como lhe aprouve – da representação, de proximidade com seu público, do simultâneo, do estático, etc. – não se importando de se

apropriar de características de outros espaços que possam lhe ser úteis. Porém, não é aceitável que versatilidade seja confundida com banalidade. A diversidade de escolhas que o romancista tem para construir um romance não abole as restrições implícitas de produção, não é pelo contato com a fotografia, a pintura, o cinema, que o romance vai perder seus contornos próprios, mas, ao contrário, enriquecer-se, como tentaremos mostrar o que se ganha no romance em foco, no contato com outras artes, em especial a fotografia e o que a elas acrescenta, ambos se beneficiam.

Ao pensarmos numa forma característica para o romance, sempre nos deparamos o comparando com outros gêneros. Vimos isso com Bakhtin, com James etc. Mas, nunca é demais nos apropriarmos de contribuições válidas para aclarar esse gênero tão escorregadio – o romance. Na diferenciação entre o romance e a épica logo nos voltamos para o fato de que esta é em verso enquanto aquele é em prosa como diferença principal, mas Borges nos alerta para uma diferença essencial, “o importante na épica é o herói – um homem que é modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances (...) reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter” (2000, p. 56). Não é o que o homem imagina ser, ou deseja ser, que o romance trabalha, mas com suas fraquezas. O homem recriado no romance não é necessariamente o anti-herói, mas o não herói, aquele sujeito à mercê de todas as maiores banalidades diárias. Seja como o emudecido² Fabiano de *Vidas Secas*, ou o brasileiro que em si abriga as desgraças de todos os brasileiros da recém-colônia liberta, *Macunaíma*, ou o inadequado Trapo em *Trapo*, ou o pai em *O filho eterno*, ambos de Cristovão Tezza, encheríamos páginas e páginas de exemplos de personagens literárias sujeitas às banalidades da vida.

Com o romance ocupando lugar de destaque nas artes e a burguesia consolidada no sistema social, o século XIX foi o início do que hoje vive nossa época. Nesse século, com os primeiros avanços significativos no campo da genética, história, sociologia, o estudo da literatura, em especial o romance também ganha novos matizes. A título de exemplo: o homem como objeto controlado pelo mecanicismo aparece no momento histórico favorável às reflexões sobre a essência

² Entendemos aqui que a mudez da personagem é originada pela própria sociedade.

da obra literária. Para Gonçalves e Bellodi (2005, p. 94), o ponto culminante dessa reflexão surgiu com Taine, a ideia da obra como produto do meio e momento: “Essa teoria, voltada apenas à origem do literário, recobre o campo estritamente genético (raça), o do espaço social (meio) e histórico (momento)”.

Estudos de cunho sociológicos começaram a se preocupar com o contexto social que influenciavam nas experiências do artista e consequentemente na construção do texto literário. O século XIX foi tão rico para os estudos literários que uma dissertação só para tratar sobre o assunto ainda seria pouco. Diante disto, e como demonstração da importância da produção romanesca nesse século, citamos alguns nomes conhecidos da literatura internacional e nacional, a saber: Gustave Flaubert, Emile Zola (francesa); Charles Dickens (inglesa); Dostoiowski (russa); Eça de Queiroz (portuguesa) e na literatura brasileira destacamos José de Alencar, Aluísio Azevedo e Machado de Assis. Só por esses poucos representantes da produção romanesca no século XIX, já podemos entender o quanto, podemos dizer em apenas um século do seu reconhecimento como gênero literário, o romance ganhou espaço na academia e no gosto dos artistas.

A presença do homem comum na narrativa do século XIX é recorrente e com ela, nota-se a exploração do psicológico em que não só o meio é explorado, mas o universo interior do sujeito ganha atenção na Literatura. Com base nessas poucas palavras a despeito da narrativa no século XIX, é fácil perceber a preocupação com o conteúdo. Mas, no final desse século, com o Parnasianismo e o Simbolismo, a preocupação se volta para a forma, característica que prossegue por todo o século XX. Todavia, o fato da preocupação com o conteúdo se destacar, não significa que não havia preocupação com a forma. É claro que está, fica mais claro na poesia, mas não devemos ser puristas ao extremo de achar que na literatura anterior ao século XX, a preocupação com a forma era inexistente, pois toda boa literatura será munida de forma e conteúdo na sua indissociabilidade.

Na produção artística do século XIX, na preocupação com o meio e o momento histórico a produção artística já dá indícios do que ocorreria no século seguinte. Neste, com as mudanças espaciais entre cidade e campo, a literatura se volta no início do século XX para essa mudança e na segunda metade se volta para o resultado dessa transformação, a vida urbana. Segundo Paul Virilio (1993, p. 7), nos anos 60, tanto as capitais quanto as cidades do interior sofreram o “fenômeno

de introversão forçada”, significa que a cidade, assim como empresas industriais, sofria os primeiros efeitos de uma economia multinacional, o que resulta em verdadeira reorganização urbana. Virílio acrescenta a essa ideia a separação dos espaços citadinos que também ocorreu nos anos 60, a saber: o muro de Berlim, em Belfast, Londonderry, em que uma linha amarela separava o setor católico do protestante, em Beirute seus setores Leste e Oeste.

Com base no que até aqui expusemos do percurso do romance – mesmo que de modo bastante rápido –, vimos que este gênero pode ser visto como a *mimesis* de sua própria história e do mundo em que se insere. Porém, como o romance teve seu surgimento diretamente ligado ao advento da burguesia, vamos relembrar o romance burguês e de que forma essa nova geração modificada significativamente pela economia também sofreu transformações nos espaços, em especial o urbano e em que isso afeta o trabalho com o espaço romanesco.

Ao falarmos de formação e percurso do romance, não há como desvinculá-lo do surgimento e manutenção da burguesia. Ambos parecem dois lados de uma mesma moeda, ser alvos de um imbricamento mútuo. Surgiram e se constituíram e estão se constituindo um a partir do outro. Talvez tenham se dividido um pouco, e o romance inicial – do tempo em que demonstrava de forma implícita o lado obscuro da burguesia – tenha passado a trabalhar problemas sociais ligados diretamente aos excessos burgueses, hoje, os excessos do capitalismo.

A forma do romance que mais ainda se aproxima da burguesia hoje pode ser observada no romance urbano, visto que entre a formação das cidades e a revolução burguesa há uma inegável proximidade. Quanto a isso, Fernando Gil trabalha aspectos relacionados ao romance e à urbanização em romances brasileiros e que nos dá ideia das raízes desse tipo de narrativa no Brasil. No prefácio do livro *O romance de urbanização* (GIL, 1999), Marisa Lajolo faz uma observação válida para nossa reflexão sobre o romance burguês e sua relação com o espaço urbano, a modernidade e outras questões presentes no romance contemporâneo, em especial para a compreensão do espaço em *O fotógrafo*:

Se o pensamento sociológico já nos ensinou a inextrincável relação entre revolução burguesa e cidade, entre vida urbana e modernidade, como é possível não ter pensado há mais tempo nas consequências, para a literatura brasileira, (...) que postula a incompletude e a recorrência cíclica da revolução burguesa brasileira? (GIL, 1999, p. 12).

Essa pergunta de retórica que Lajolo faz nada mais é que um questionamento aos estudos, sobretudo literários, sobre a necessidade de pensar o inacabamento do romance ligado à sociedade em que está em contato. No caso do romance de urbanização, a cidade e suas demandas, não esquecendo as transformações entre público e privado com o advento da burguesia.

A relação das mudanças nos espaços público e privado da burguesia influencia nas transformações do/no espaço da literatura desde o surgimento de ambas, influência esta que em um sentido mais restrito continua ainda hoje. As fronteiras entre público e privado estão menos marcadas, o que nos ajuda a compreender a invisibilidade do espaço em *O fotógrafo* como recriação dessas mudanças nos espaços. Neste sentido, os estudos de Jürgen Habermas considera de modo geral a “esfera pública” como uma categoria histórica e a estuda na totalidade das estruturas das relações sociais.

Cabe ressaltar que tanto a categoria pública quanto a privada tem origem grega. Nesta, os cidadãos livres eram denominados *Koiné* e os que tinham sua vida privada e reconhecidos na sua individualidade de *idia* ou particular, *oikos*, visto que a esfera privada está ligada diretamente à casa não só pelo nome (grego) (*oikos*, que significa casa em grego) (HABERMAS, 2003, p. 15-16, grifos do autor)

Habermas (2003, p.16-17) afirma que, durante toda a Idade Média, foram transmitidas as categorias de público e privado nas definições do Direito Romano. Mas elas só passaram a ter uma efetiva aplicação processual jurídica com o surgimento do Estado moderno e a sociedade civil dele separada. Entretanto, mesmo com tanta tradição, seus fundamentos vêm se diluindo. O privado – no sentido de particular, fechado –, progressivamente, a cada reorganização social, perde seu *status*, enquanto o público – no sentido de aberto – transpõe suas fronteiras.

De acordo com Habermas (2003, p. 24), só a partir do século XVI, em alemão, é que se encontra a palavra “*privat*” emprestada do Latim *privatus*. Em inglês “*private*”, e em francês “*privé*”. A partir dessa época a palavra começa a significar excluído, aquele que persegue seus próprios interesses. Público (*public*) aquela pessoa ou espaço de interesse comum. Numa espécie de deslocamento de personalidade, como pessoa pública, ela se compõe de impessoalidade automaticamente.

A constituição brasileira é exemplo dessa representatividade do sujeito público. Um dos cinco princípios para o servidor público é o da impessoalidade, pois, como pessoa que representa o interesse da coletividade, o indivíduo se despersonaliza, não é mais o indivíduo que aparece, mas o que ele faz. No serviço privado, para o patrão, o funcionário não é o que ele é, mas o que ele produz. O funcionário, na esfera privada, não representa a si mesmo, mas o patrão e, conseqüentemente, o interesse deste, não o interesse comum.

Com o surgimento da política mercantilista, por volta do século XVII, até a própria notícia se torna mercadoria. A imprensa torna-se útil ao poder público e ao privado.

Com o advento da burguesia, até as definições de espaços público e privado começam a se modificar. De início, são bem demarcados. Porém, hoje, a significação de público e privado já está bem diferente da concepção tida em meados do século XVIII. Nossa burguesia também mudou, não vamos aqui falar de detalhes deste percurso, mas cabe recorrer a um teórico até um tanto extremista na visão negativa quanto ao nosso atual estado devido aos grandes avanços tecnológicos. Avanços esses que talvez tenham contribuído significativamente para a modificação das fronteiras, tanto no espaço da arte como no espaço físico social.

1.4 O espaço crítico de Paul Virilio

Devido aos riscos que surgem em decorrência da crise econômica mundial nos anos 70, o espaço se transforma. A recepção nas cidades se constitui de forma diferente. São sucessivas as transformações que organizam, desorganizam o meio urbano ao ponto de influenciar para ruína ou valorização do lugar. O campo e a cidade têm seus valores e organizações reformuladas. “Se a metrópole possui ainda uma localização, uma posição geográfica, esta não se confunde mais com a antiga ruptura cidade/campo e tampouco com a oposição centro/periferia” (VIRILIO, 1993, p.9). Para Virilio, no mundo moderno, o espaço construído participa de uma topologia eletrônica que a trama da imagem digital renova a noção de setor urbano.

Na visão de Paul Virilio (1993, p. 10):

A representação da cidade contemporânea (...) vias e redes diversas cujas tramas não mais se inscrevem no espaço de um tecido construído, mas nas sequências de uma planificação imperceptível do tempo na qual a interface

homem/máquina toma o lugar das fachadas dos imóveis, das superfícies dos loteamentos (...).

As atividades exercidas são dependentes, de alguma maneira, da máquina. As divisões claras dos anos 60 continuam presentes, mas implícitas, pois as relações eletrônicas investem numa falsa quebra de fronteiras.

A atividade exercida é que qualifica o sujeito e o tempo. “A única ociosidade aceitável é a da espera enquanto o elevador sobe ou desce, a espera na frente do computador (...), não a do desemprego, ou a das férias”. A organização da sociedade, no final do século XX e início do XXI, tem a palavra deportação como palavra da vez: “deportação de pessoas no remanejamento da produção, deportação da atenção, do face a face humano, do contato urbano, para a interface homem/máquina” (VIRILIO, 1993, p. 12). O espaço foi reconfigurado pela presença constante das máquinas que ocupam diversos lugares e influenciam diretamente neles e em seus habitantes. “*Aproximar no tempo das telecomunicações é portanto inversamente afastar no espaço*” (VIRILIO, 1993, p. 58, grifos do autor). Essa lei do afastamento no espaço não ocorre apenas no meio das comunicações no convívio profissional, como aponta Virilio, mas também no próprio convívio familiar. Em *O fotógrafo*, a máquina fotográfica é o meio que ele tem para aproximar os olhares, o que significa o mesmo que aproximar as pessoas. A personagem do fotógrafo não consegue se comunicar sem a mediação da máquina fotográfica. Esse afastamento também ocorre no ambiente familiar, pois a única forma dele se aproximar da própria filha é por meio da máquina fotográfica. Mesmo que o fotógrafo esteja em casa com a filha e a esposa, eles estão distantes e as aproximações são truncadas ou mediadas pela máquina. Chega ao ponto de o fotógrafo dizer que ele e Lídia (sua esposa) não são mais do tempo em que os animais conversavam.

Com relação às transformações no espaço urbano, Virilio afirma que:

na forma-imagem, a criação está frente ao homem de uma maneira nova (...). Hoje, trata-se menos de *deslocar* (ou de nos deslocarmos) no espaço de um percurso do que de *defasar* no tempo instantâneo de uma disjunção-conjunção, afluência de circunstâncias técnicas em que as aparências estão contra nós, *totalmente contra nós* na interface ótico eletrônica (...) (1993, pp. 61-62, grifos do autor)

A imagem, que aparece compactada na tela da televisão, é chamada por Virilio (1993, p. 62-63) de terceira janela. Pois nas construções tradicionais a janela

poderia ser dita como uma abertura que leva a visão para um ambiente vizinho e imediato. Assim, a televisão estende a visão para um mundo especializado que, às vezes, também aparece num tempo-espaço imediato numa programação ao vivo. Já em relação ao automóvel, Virilio (p. 63) coloca a garagem como a porta da casa que, nas construções urbanísticas atuais, não deveria ser separado dos outros cômodos. Poderíamos então perguntar em que se assemelham os meios de transportes (automóvel) e as telecomunicações (a televisão)? Ambos contribuem na instabilidade.

Quanto a essa nova organização de residência na cidade contemporânea, Virilio (1993, p. 63, grifos do autor) declara que: “a residência contemporânea tornou-se o cruzamento dos *mass-media*, de tal forma que a garagem poderia muito bem substituir a casa, esta ‘residência’ que em sua origem era nada mais do que o ‘estacionamento’ dos móveis dos nômades”.

São muitos os elementos que podem ser somados à garagem, à televisão, ao automóvel na contribuição para a reorganização do espaço no tempo presente. O telefone, por exemplo, quando fixo, já colaborava para a mudança estrutural do espaço, mudança que foi acentuada com os telefones móveis e pelos *sites* de relacionamento. O espaço está claramente sendo reorganizado, tudo pensado para o “conforto” do sujeito. Em contrapartida, entra em cena as políticas da prática de exercícios físicos para compensar a velocidade (dos meios de comunicações, transportes, etc.) e a inércia (do sujeito que pode realizar várias atividades sem sair do lugar) do eterno presente.

Esta inércia está diretamente ligada à nova redistribuição do espaço nas cidades. Vejamos que Paul Virilio (1993, p. 65, grifos do autor) afirma que:

a tecnologia desempenha um papel análogo ao criar novas interrupções de todas as formas, (...) que traz consequências tanto para a organização do espaço urbano quanto para o espaço da arquitetura, já que *a janela tende a ter precedência sobre a porta*.

Neste caso, Paul Virilio entende como janela a tela do computador, da televisão; já a porta, a garagem, o automóvel. Consequências estendidas ao espaço recriado na literatura.

É na forte presença da tecnologia da informação que o espaço é reorganizado. Não mais somente pela geografia física que separa com medidas

mais ou menos organizadas. Muito menos pela separação de classes. Com a tecnologia dos televisuais, há a distorção da visibilidade. As tecnologias são “*capazes de dobrar o espaço sobre si próprio*” (VIRILIO, 1993, p. 66, grifos do autor). Numa relação que não prima a separação física, o limite espacial e temporal é transposto pela imagem televisual.

Com vista para tantas inovações na organização do espaço, do tempo e dos meios de comunicações, o estudioso Paul Virilio nos localiza diante das mudanças. Para ele:

até o século XIX o espaço ainda era semelhante a si próprio, na distinção entre os movimentos e a extensão (física e a geográfica) e na diferenciação do espaço e do tempo, no início do século XX, com Albert Einstein, assistimos a uma primeira *confusão* de termos e de aparências, em que o torna-se ‘espaço-tempo’, CONTINUUM espaço temporal. (...) assistimos agora com a fragmentação, a desintegração das dimensões e o indeterminismo quântico, às premissas de uma fusão em que o espaço-tempo relativista (...), desaparece diante da emergência de um espaço-velocidade sem dimensão, a aparição de uma espécie de DESCONTINUUM em que a grandeza da velocidade surge como espaço primitivo (1993, P. 76).

“Velocidade” é a palavra certa para descrevermos e abarcar as principais mudanças na atualidade. Palavra essa que vem corroborar com outra, a “liquidez” (BAUMAN, 2001). Transformações que ganham mais energia nas inovações tecnológicas que influenciam de maneira direta na organização funcional das pessoas no espaço urbano e no sistema como um todo. Esta velocidade influencia também a estrutura familiar, vejamos o que Paul Virilio fala a respeito da organização pós-tecnologias e cita como exemplo o apartamento do presidente Servan-Schreiber:

a mediatização do ambiente não atinge mais apenas os equipamentos de comunicação(...), *mas também o espaço íntimo, a própria natureza da domiciliação*, com o desenvolvimento da teledistribuição (...), pois cada cômodo, à exceção do quarto de dormir, é dominado por um mobiliário eletrônico avançado (1993, p, 79)

É preciso ressaltar que, em muitas residências pós-tecnologias nem mesmo o quarto de dormir escapa à dominação tecnológica.

Os móveis transformam o espaço. A presença ou ausência de certos móveis em ambiente familiar ou profissional pode sugerir classe social, personalidade e outras características aos seus ocupantes. No mundo moderno não é diferente. A

presença de mobiliários eletrônicos numa casa pode ser indício de adequação às novas tecnologias, porém se em excesso pode inspirar sujeição. Também se faz relevante observar que a ausência pode simbolizar relutância ao que a modernidade oferece, numa espécie de apego às tradições.

É natural que na era digital a relação dos habitantes com o espaço ocorra de maneira diferente. Desde as primeiras descobertas humanas – o fogo, a navegação, a fotografia, o avião até as mais modernas inovações tecnológicas – temos registros de que a humanidade não para de se reorganizar no espaço, e sempre haverá os prós e os contra, os que verão nessa inovação o perigo e outros que vislumbrarão todo um universo de oportunidades. Paul Virilio é um dos que veem a velocidade e a imediatez do aparato técnico da última geração com certo receio. Porém, não podemos negar que suas colocações, especialmente as do livro *O espaço crítico*, contribuem de maneira direta para um conhecimento rico e crítico na reorganização do mundo contemporâneo.

A literatura sensível às novas formas de organização do espaço na contemporaneidade reorganiza suas várias formas que não deixaram de registrar os impactos que as tecnologias causaram à forma de relacionamento do homem com o espaço e o tempo.

Que o romance é visto como gênero em constante transformação não é novidade, pois a maioria dos estudiosos concorda ser ele uma das artes a recriar a sociedade com mais proximidade, por isso mesmo seu futuro – o do romance – está entrelaçado ao dela – da sociedade. As grandes transformações sociais, as revoluções na organização social – religião, família e estado – são representadas nas linhas das narrativas. As mudanças na produção são resultados de transformações da percepção coletiva e individual. O desencantamento, o sujeito aniquilado que usurpou o lugar antes ocupado pelo herói é um dos resultados da nossa perda de referência coletiva.

Nunca dantes se ouviu tanto falar em subjetividade. O sujeito se interiorizou em seu espaço e em suas experiências visivelmente solitárias. O herói foi aniquilado. O escritor não conta mais em público – ele precisa estar só –, o leitor se fecha ao ver-se retratado na solidão da personagem do texto lido e na ausência de sentido ou na ausência de percepção do sentido.

Com respaldo teórico em Benjamin, Silviano Santiago (2002, p. 45) nos apresenta três estágios evolutivos na história do narrador. O primeiro narrador, o clássico, tinha a função de dar ao ouvinte a oportunidade de intercâmbio, o ouvinte participava do que estava sendo contado; o segundo narrador perdeu o poder de falar de maneira exemplar e o terceiro é o chamado narrador repórter, pois ele apenas transmite uma informação que não faz parte da sua experiência, transmite apenas um acontecimento fruto da sua experiência de observador. Neste reconhecemos o narrador de *O fotógrafo*.

Vemos então que o afastamento do sujeito é representado até mesmo na figura do narrador pós-moderno que procura se extrair da ação. Silviano Santiago (*Ibidem*, p. 45) compara a atitude desse narrador à atitude de um jornalista ou um espectador que afastado, apenas assiste, é o narrador observador que tenta entender o mundo por meio da linguagem. Esse posicionamento distanciado de quem não atua vai ao encontro do tipo de narrador de *O fotógrafo*, o câmera, porém o misto com o narrador onisciência seletiva diminui a impressão de neutralidade do narrador e o faz parecer mais atuante.

Essa subjetividade solitária demonstra um sujeito que com sua subjetividade formada por inúmeros cacos, tem no seu interior o fora. E desse fora tenta fugir, mas como fugir de algo que está dentro de si mesmo, resta então o isolamento, o encolher para tentar fechar o fora dentro, numa busca desesperada de insular o que não se pode anular.

Deleuze lendo Foucault, fala da subjetividade como uma dobra, e não descarta a luta do sujeito com as regras que o moldam e que são exteriores: “Haverá sempre uma relação consigo que resiste aos códigos e aos poderes; a relação consigo é, inclusive, uma das origens desses pontos de resistência” (2005, p. 111) Deleuze chega a relacionar subjetivação à submissão, quando a relação com os outros torna-se dependência. A subjetividade da personagem do fotógrafo, por exemplo, o incomoda. A personagem vê na relação consigo características que julga negativas em seu pai e delas tenta fugir, fazer diferente. Em todas as personagens do romance aqui estudado temos a submissão e a subjetividade em conflito muito próximo nas personagens. O próprio romance na escolha que faz de incluir em seu espaço outros espaços está trabalhado com a estrutura interna que se forma a partir da estrutura externa, porém para o romance, isso não se confunde com submissão.

Cabe as palavras de Deleuze a respeito da ideia de dobra de Foucault “o lado de dentro sempre foi a dobra de um lado de fora pressuposto” (2005, p. 106)

O romance não recria a experiência de um povo, mas a experiência de sujeitos solitários e, às vezes ressentidos. Em *O fotógrafo*, que por mais que tenha – como é o caso dos romances produzidos a partir do modernismo – reconfigurado seu espaço, certos aspectos são próprios do romance e certamente continuam presentes no romance pós-moderno.

A literatura contemporânea volta-se para o espaço urbano, pois é nele, e para ele, que as mudanças se apresentam com maior força, vejamos, então, na visão, principalmente de pensadores do contemporâneo ou como queiram outros pós-modernos, a literatura produzida nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

1.5 O romance pós-moderno/contemporâneo

Hoje, de certa forma, é consideravelmente problemático – em especial nos estudos literários – o uso das expressões pós-moderno e contemporâneo, ao mesmo tempo em que elas parecem se completar, também parecem opostas. Porém, é preciso deixar claro que os textos produzidos na atualidade são contemporâneos e que alguns desses textos são pós-modernos. Assim, não se pode negar que há um pós-moderno, no sentido do que vem depois, não necessariamente como rompimento, mas numa sequência que repensa e problematiza conceitos e que há o contemporâneo, significando atualidade.

Paira sobre o contemporâneo o mesmo problema de conceitualização do pós, o que valida uma pequena exposição sobre esse dilema. Cabe também explicar em que sentido o nome contemporâneo é usado na literatura.

Quem é contemporâneo? Que significa dizer que um escritor é contemporâneo e não moderno? Talvez o problema maior não esteja necessariamente na distinção entre os termos moderno, pós-moderno e contemporâneo, e sim entre os correlatos dos dois primeiros. Moderno é diferente de modernismo, assim como estes se distinguem de modernidade. Pós-moderno tem conotação diferente de pós-modernismo e de pós-modernidade. Mas esse é um assunto, que retomaremos com mais profundidade na seção seguinte. Por ora, vamos nos ater à concepção de contemporâneo, tendo em vista que o romance *O fotógrafo* e seu autor, Cristovão Tezza, são contemporâneos.

O risco da proximidade é certo, quando se trata de uma pesquisa que visa o estudo da literatura contemporânea. É preciso ser levado em conta que o estudioso também é contemporâneo do objeto estudado e do próprio estudo, o que significa mais próximos de possíveis equívocos. É certo que em qualquer estudo pode haver equívocos, mas se tratando de um estudo contemporâneo à vida do estudioso, a proximidade pode acrescentar mais riscos.

Deixando de lado os problemas, o que qualificaria um sujeito ou obra artística como contemporânea hoje, além do fato de sê-la produzida, vamos colocar aqui como simples demarcador temporal para os textos, os produzidos nas últimas duas décadas do século XX e as do início do século XXI. Porém, além deste aspecto, temos o aspecto teórico, que também deve ser considerado: “O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo” (SCHOLIHAMMER, 2009, P. 9). Isso significaria o distanciamento de seu próprio tempo, dos problemas cotidianos de seu espaço.

O escritor Cristovão Tezza encaixaria nesta definição de contemporâneo. De imediato, podemos ressaltar dois aspectos que o caracteriza como escritor contemporâneo. Primeiro, o próprio escritor, em suas entrevistas se coloca como um escritor antigo. Mais recentemente, afirmou isso no prólogo de seu livro de contos, *Beatriz* (2011). O segundo aspecto, que o coloca como sujeito distanciado de seu tempo presente, está nas discussões presentes em seus textos ficcionais. As próprias personagens recriam a inadequação desse sujeito contemporâneo como também do texto literário como veremos no estudo do espaço em *O fotógrafo*.

Porém, cabe ressaltar que não tivemos alterações contrastantes na produção artística, em específico, na produção romanesca, e sim, uma reelaboração com técnicas já usadas desde o período moderno.

A partir do estudo de textos que tratam do romance, podemos observar as transformações significativas no trabalho do espaço na narrativa. É indispensável destacar que o romance aqui estudado está repleto da falta de experiência coletiva de hoje. A falsa proximidade causada pelas tecnologias da informação possibilita ainda mais o insulamento do sujeito, que não tem mais tempo para longas conversas em volta de uma fogueira. Grandes acontecimentos ocorrem, mas

ninguém tem nada a falar ou escrever, a pobreza de experiência de que fala Benjamin (1994, p. 114- 119). O silêncio parece prosperar em meio a vontade de viver o presente, este que, por sua velocidade, empurra o passado para o esquecimento e junto a ele a experiência do coletivo.

Entretanto, é preciso pensar que as transformações ocorridas em específico na produção do texto literário não estão desvinculadas de transformações em outras ciências. A pintura, o cinema, o teatro, a literatura, a arquitetura, a sociologia, a geografia, a história e outras artes e ciências estão ligadas, fazem parte da sociedade como um todo e consequentemente das transformações que nela ocorrem.

Segundo o crítico Anatol Rosenfeld (1976) em seu jogo de reflexões, em especial, sobre o romance moderno, em cada fase da história: “existe um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” (p. 75). Não é difícil observarmos isso, se olharmos, por exemplo, para a era medieval: (que o leitor, nos desculpe irmos tão longe, mas é o que nos vem mais claramente à mente agora) em que a pintura – com suas cores brilhantes –, a arquitetura – apontando para o alto –, os estudos em geral, direcionavam para o “uno”, o divino, o espiritual. Podemos acrescentar à ideia de espírito unificador de Rosenfeld, a comunicação que ocorre entre manifestações sem que haja necessariamente uma comunicação direta entre elas, pois a época suscita ideologias semelhantes.

Dando um salto considerável da era medieval, pensamos no século XVIII e XIX, como não só no pensamento filosófico, mas também na pintura, na arquitetura, o olhar volta-se para o homem, o egocentrismo substitui o teocentrismo medieval da também chamada era teológica.

A segunda hipótese sobre a qual Rosenfeld propõe reflexão é “o fenômeno da ‘desrealização’ que se observa na *pintura* e que, há mais de meio século, vem suscitando reações pouco amáveis no grande público” (1976, p. 76). Ao passo que a pintura deixou de ser mimética, acrescenta o autor: “o ser humano, na pintura moderna, é dissociado pó ‘reduzido’ (no cubismo), deformado (expressionismo) ou eliminado (no não-figurativismo)” (p. 77). Essa realidade na pintura pode ser vista como uma continuidade do momento histórico que ocorria na filosofia, na literatura, no teatro. O que nos leva diretamente à primeira hipótese na reflexão de Rosenfeld, a da unificação das ideias em cada fase histórica.

Pensando nesta ideia de ideologias semelhantes em cada período é que precisamos olhar para o romance. Para o crítico Rosenfeld, as mudanças que causaram tanto escândalo na pintura, manifestaram também nos romances no modernismo. De acordo com ele as modificações ocorreram análogas ao romance e à pintura, são elas: “À eliminação do espaço, ou ilusão do espaço, parece corresponder no romance à sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os registros foram destruídos’ ” (p 80). Em consonância a estas, outras mudanças também ocorreram: “neste processo de mascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros” (p. 85).

Como vimos, há um espírito unificador em cada período. As artes e ciências têm suas ideologias semelhantes em cada época. Depois de tratarmos do surgimento do romance e seu percurso até o que hoje é chamado de romance contemporâneo, acrescento que na seção seguinte confrontaremos as teorias sobre a existência do romance pós-moderno, como também, com vistas para a ligação entre as transformações em cada ciência, trataremos do conceito de espaço e suas transformações sob o ponto de vista de geógrafos, pois com eles observaremos também mudanças no modo de se olhar para o espaço que deixou de ser visto apenas em seu aspecto físico e passa a ser estudado também no seu aspecto político-social. Entre os geógrafos daremos destaque às visões de Milton Santos, por sua visão política, econômica e cultural das relações do espaço com os espaços e os sujeitos.

É claro que em um estudo do espaço no romance, não poderia ficar de fora dessa abordagem dos conceitos de espaços, a concepção de espaço literário, que está diretamente ligado ao espaço da linguagem. Para este espaço nos apoiaremos no *Espaço literário*, de Blanchot.

SEÇÃO II

2.1 Trabalhando conceitos

Depois de falarmos que há no romance aqui estudado reconfiguração de espaços, antes de discutir essas hipotéticas reconfigurações, faz-se necessário refletirmos sobre a ideia de romance pós-moderno. O que é pós-moderno? Também podemos questionar se existe o romance pós-moderno? Aceitando que exista, o que o diferenciaria dos romances anteriores? Não nos demoraremos nessa confrontação de conceitos, para não nos desviarmos do assunto central proposto.

Entrementes, cabe salientarmos distinções básicas entre pós-moderno, pós-modernidade, pós-modernismo. Este, diretamente ligado ao modernismo, está relacionado à ideia de estilo cultural de uma época que nos direciona para a distinção do segundo termo, visto que pós-modernidade é a sequência de modernidade, no sentido de período histórico. Por fim, tratamos do pós-moderno e sua implicação para o objeto de estudo em foco.

O pós-moderno já foi utilizado em sentido pejorativo, mas no decorrer dos estudos que o utilizaram o termo ganhou outra conotação. Por volta de 1960, estudiosos americanos o utilizaram para designar os novos aspectos sociopolíticos culturais com ideais de liberdade. Por volta de 1970 a utilização do termo girou em torno de discussões que procuraram diferenciá-lo das produções modernistas. A partir dessa década, o uso do termo pós-moderno seja na literatura, na arquitetura ou outras ciências serve para destacar características de misturas, o hibridismo presente nas produções. Porém, se tratando de misturas e hibridismos o termo pós-moderno pode ser confundido com algo que a tudo se aplica. Isso, Umberto Eco (1985, p. 55) vê como ponto negativo. Todavia, se as misturas forem por significar misturas de artes e meios diversos, como a volta ao passado, aspectos que só enriquecem o trabalho literário, o negativo se esvai. Neste sentido, trabalhos pós-modernos podem ser encontrados no moderno e até mesmo antes.

Eco (1985, p. 57) faz uma abordagem que diferencia claramente o moderno do pós-moderno: “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente”. O que significa que em produções ditas pós-modernas o leitor atento encontrará não a rejeição ao passado,

mas o trabalho com suas formas, seu tom, enfim, o ser da literatura será reorganizado de forma que em um texto pós-moderno podemos encontrar uma espécie de metaliteratura.

Se na literatura pós-moderna há a revisitação do passado, quebra-se a ideia de uma literatura só de massa que em si anula a necessidade de leituras críticas. Como alerta Eco (*Ibidem*, p. 59) “com o pós-moderno é possível não entender o jogo e levar as coisas a sério”. O que não exclui a leitura por divertimento, mas possibilita, então, que um mesmo texto tenha em si o poder do divertimento e o poder da arte como arte. Essa quebra de fronteiras dos diferentes valores para arte está representada n’*O fotógrafo* com a personagem de mesmo nome dividido entre a fotografia por dinheiro ou por prazer.

No sentido de misturas, como o leitor poderá constatar na análise do espaço no romance, podemos dizer que *O fotógrafo* é um romance pós-moderno. Lemert (2000) chama a atenção para as misturas na cultura, de modo que não se pode mais falar em cultura, mas “culturas”, no plural. Lemert afirma que cultura é a palavra-chave para se falar de aspecto sensível da vida social: “As culturas são tão sensíveis que quando se suspeita de que o mundo, incluindo seus arranjos econômicos e políticos, está mudando, são as culturas o lugar onde primeiro se podem encontrar sinais da mudança em questão.” (2000, p. 43).

No período tecnológico, com o contato humano intensificado, a cultura sofrerá reorganização, que poderá resultar em pontos negativos e positivos. O contato entre as culturas poderá resultar em enriquecimento, mas corre-se o risco de aniquilamento das culturas minoritárias. As misturas e as aproximações que reorganizam o que dantes o sujeito tinha como referência para cultura são extensões do que ocorre em relação à identidade. Stuart Hall (2006) chama a atenção para a indefinição das fronteiras no “pós-moderno global”. A crise de identidade cultural é provocada pelas aproximações que ocorrem tanto pelo espaço concreto quanto pelo virtual.

Essas quebras de distâncias culturais que influenciam a identidade do sujeito também são vividas pela arte. Esta, diretamente ligada à cultura, sempre foi sensível a absorver reorganizações sociais. Quando n’*O fotógrafo* temos fronteiras menos definidas entre espaços liso e estriado, o que implica o mesmo para outros aspectos

no romance, temos a literatura sendo reorganizada juntamente com a cultura e outras vivências sociais.

Pós 1970 o termo pós-moderno aparecerá em capas de livros, textos das mais diversas naturezas. Que estudioso da literatura não conhece ou já ouviu falar de *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (1979) ou do *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson (1991), da *Condição pós-moderna*, de David Harvey (1990), que por sinal, se não fosse pelo artigo inicial do título do livro de Lyotard, teríamos dois títulos idênticos, semelhança que não pode ser vista como mera coincidência, mas como indício do quanto assuntos ligados ao PÓS ganharam atenção privilegiada. Outro nome que ganhou destaque entre os estudiosos contemporâneos é o de Terry Eagleton com *As ilusões do pós-modernismo* (1996). Daí, o que se segue são ensaios, artigos, dissertações e teses que vão utilizar as diferentes contribuições desses estudiosos em seus trabalhos que multiplicaram as abordagens em publicações eletrônicas e impressas que afetaram as abordagens nos campos da sociologia, da filosofia, da arquitetura, das artes em geral e diretamente os estudos literários.

Não vamos aqui nos demorar com reflexões acerca das discussões de Lyotard, Jameson, Harvey ou Eagleton, porém, indicamos para quem se interessar por uma sucinta, mas bastante completa reflexão sobre o assunto, a dissertação de Gandhia Brandão, intitulada *Literatura e pós-modernidade: “produtos” do capitalismo no romance ‘Extensão do domínio da luta’*, de Michel Houellebecq, em especial os capítulos um e dois.

Uma importante contribuição no que diz respeito ao pós-moderno e sua relação com a literatura são os estudos de Nizia Villaça com o livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção* (1996), nele encontramos reflexões que abrangem a problemática indicada nos livros dos autores citados. Vejamos alguns aspectos do pós-moderno a partir da contribuição de Villaça para a literatura atual.

2.2 Nizia Villaça: pós-moderno

O livro, *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, contribui para as discussões da literatura no contexto atual. Trata da crise tanto do sujeito quanto da crise da representação numa procura de não negar o caos e sim problematizá-lo com a possibilidade de um novo paradigma dado ao espaço ficcional. A palavra

paradoxo utilizada no plural no título do livro nos chama a atenção para a diversidade de paradigmas que assombram os estudos literários de fim de século XX e início de XXI.

Para Nizia (1996, p. 8), uma das tarefas – que podemos colocar como primordial no contexto da literatura contemporânea, o que inclui o estudo do romance que aqui fazemos – é a discussão das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artístico. E podemos acrescentar a necessidade de olhar para as fronteiras, não para a sua presença bem demarcada como de outrora, mas, em suma, para sua ausência e quando observada, para sua movência.

Aspecto claramente notado nos estudos de Villaça é a procura de pistas que possibilitam discussão quanto às configurações possíveis a despeito da subjetividade na literatura dos anos 80 e 90. Nesta procura a autora contribui para o estudo das relevantes mudanças nas relações sociais, o que implica configurações novas no fazer literário e no seu estudo.

É facilmente notável o quanto o capitalismo está imbricado nos estudos literários. Não precisa ser sociólogo, historiador ou especialista das relações sociopolíticas para observar o quanto e como o capitalismo influencia nas produções culturais atuais. Para tratar tal relação com a produção literária atual, Nizia recorre a Boaventura de Souza Santos, em especial aos conceitos de emancipação e regulação, aos princípios de Mercado, Estado e Comunidade que influenciam diretamente a organização sociopsíquica da sociedade contemporânea. Com respaldo no mesmo autor, Nizia destaca rapidamente os três períodos capitalistas, a saber: o liberal (século XIX), o organizado (final do século XIX até as primeiras décadas depois da Segunda Guerra) e o desorganizado; este ligado à contemporaneidade, momento das diferenças sexuais e raciais em que negros, feministas, homossexuais, qualificam a nossa época como a época das diferenças. Numa época em que o excesso da escolha oculta a impossibilidade de escolher, “fim dos monopólios da interpretação (família, Igreja e Estado) entra-se na crise da possibilidade de representar” (VILLAÇA, 1996, p. 18).

As crises dos paradigmas vão colocar em foco novas possibilidades de configurações. Novas formas que enquanto não se estabelecem, colocam em evidência sujeitos, crenças, organizações e outras esferas sociais em estado de fronteiras que ora movem-se mais para a esquerda ora mais para a direita.

Assim como o sujeito e sua tão outrora bem calcada identidade aparecem em estado de ausência de fronteira, as antigas formas de representações também estão em um período de transformação do antigo e colocação de um novo ainda bastante impreciso.

Cabe abrir um espaço apenas para esclarecer que usamos a palavra contemporaneidade aqui no seu sentido de atualidade. Em um tempo em que as discussões do chamado pós-moderno continuam válidas, a discussão que engloba diversos pontos de vista que convergem em alguns aspectos, como retorna ao que já parecia esgotado para problematizá-lo com o objetivo de colocar em voga diálogos concorrentes.

Entre as várias discussões que a estudiosa faz em seu livro, destacamos aqui o apontamento feito em relação à necessidade de que os estudos literários voltem-se para o sujeito que foi deixado de lado no modernismo. Necessidade esta, apontada pela autora no final do século XX e que continua válida no contexto atual, que justifica nosso estudo voltado para a organização do espaço/tempo e das personagens neles presentes no texto narrativo. Não pretendendo sermos apocalípticos em relação ao lugar do sujeito na sociedade atual, mas apenas chamar a atenção para o sujeito sufocado no espaço urbano de hoje: tratando do espaço na construção do romance, sem deixar de lado as questões relacionadas ao sujeito que figura como sujeito que não é liso nem estriado, mas fronteiroço.

2.3 O *fotógrafo* como romance pós-moderno

O fato do romance em foco ter sido publicado em 2004 o coloca como literatura contemporânea, visto que é do nosso tempo. Porém vale discutirmos seus aspectos intrínsecos que o caracterizam de acordo com as definições teóricas de romance pós-moderno.

Chamamos atenção, em primeiro lugar, para as misturas, para o hibridismo já destacado anteriormente com base nos estudos de Villaça que acrescenta:

o sujeito é marcado: múltiplo, estigmatizado pela falta, descentrado, uma verdadeira estrutura dissipativa onde ordem e desperdício se conjugam. No texto literário este drama fica ainda mais claro. Nesta linha é importante o trabalho de Bakhtin, acentuando o caráter dialógico da obra literária, em que o sujeito se torna signo no espaço onde outros signos aparecem e se fazem respeitar. (1996, p. 38)

Tezza coloca em foco em *O fotógrafo* as principais questões relacionadas a esse sujeito descentrado. A personagem do fotógrafo que não se encontra à vontade no seu trabalho diário no jornal. Íris não consegue se encontrar no curso de História, não se encaixa na família, com os amigos, enfim, não se encaixa na sociedade, vive à margem. Ou ainda mais significativo, vivem na fronteira, nem na margem nem no centro. Até nas personagens mais aparentemente unas, como é o caso da personagem do professor universitário Duarte, habita o problema do descentramento. Características essas que serão trabalhadas nessas e em outras personagens no capítulo de análise.

As misturas como característica no romance pós-moderno podem ser notadas também nos microespaços dentro do romance. Um texto narrativo que carrega em si outros espaços que conjugam e demonstram a necessidade de um estudo transdisciplinar, que tome como objeto o espaço fotográfico, o espaço do poema que juntos demonstram o quanto as misturas são claramente presentes no contexto romanesco e no literário em geral. Misturas que se apresentam também nas intertextualidades com o cinema, com outras obras literárias mais recentes ou com os clássicos, com a pintura, com a música, com outras formas de trabalhar com a linguagem como os trava-línguas.

Esse romance que trabalha com o descentramento do sujeito no espaço urbano, demonstra também o desajuste da narrativa diante da velocidade exigida pelas novas organizações sociais. Reorganizações que atingem as variadas áreas de estudos como a sociologia, a histórica, as artes em geral. Embora os conceitos-base para nosso estudo seja o espaço liso e o espaço estriado, de Deleuze e Guattari, é pensando na contribuição que as misturas de diversas áreas do conhecimento podem proporcionar que nos apropriaremos do conceito de espaço discutido por um geógrafo que trabalha diretamente com os problemas político-econômicos e que se demonstram mais fortemente ligados no espaço urbano que hoje se destaca e que a literatura contemporânea se debruça.

2.4 O espaço na Geografia

Com a intenção de interpretar criticamente o texto literário a partir do espaço e sua dinâmica com o movimento da totalidade social, lançamos mão da abordagem

do texto narrativo e suas categorias, por meio da categoria espaço, este como um fator representativo nas mudanças sociais e não do ponto de vista do esquadramento físico que vê o espaço como espaço de retas e paralelas, diagonais e horizontais.

Para nosso estudo, apropriamo-nos do espaço, na visão do geógrafo Milton Santos, em *Espaço e método* (2012), como a soma da paisagem e da sociedade, como imã, instância que contém e é contido por outras instâncias e que é em sua essência social. Como vemos, já nessa primeira definição de espaço construída pelo geógrafo, podemos concordar que seu estudo pode ser base de reflexões para estudos geopolíticos, literários, enfim, toda reflexão que envolva o sujeito e o espaço por ele ocupado; seja o espaço ocupado fisicamente ou psicologicamente. Numa abrangência maior, o que não vamos fazer aqui, poderíamos utilizar as reflexões feitas por Milton Santos a respeito do espaço como base para pensarmos o espaço do consumo presente no espaço literário. O espaço físico, nas palavras de Milton Santos, contém e é contido por outras instâncias, assim também, o espaço romanesco em *O fotógrafo*, contém outros espaços e por eles é contido.

É certo que o conceito-base para nosso estudo é o espaço liso e o espaço estriado de Deleuze e Guattari, e isso corrobora com o modo que Milton Santos recorre para pensar o espaço e suas implicações para e pelos que o habitam. Visto que Deleuze e Guattari colocam em discussão a sociedade contemporânea de modo bastante político. A partir do espaço literário podemos verificar outras categorias de espaço que se apresentam nele.

Milton Santos distingue lugar de localização, distinção relevante para o estudo do espaço no texto narrativo: “O lugar é objeto ou conjunto de objetos. A localização é um feixe de forças sociais se exercendo em um lugar” (2012, p. 13). Pensando no espaço do texto narrativo como um feixe de forças sociais, então, como localização, que muda de acordo com o período histórico que se configura quando tocado por forças econômicas e políticas é que podemos considerar a não indissociabilidade do estudo do espaço literário do geográfico ou histórico. O mesmo ocorre com o estudo do espaço em *O fotógrafo* que não se separa do estudo da personagem, do narrador, do próprio ato discursivo e, principalmente, do tempo que se tratando de espaço, o tempo é uma instância indissociável.

Para pensarmos em estudos literários com relação ao espaço narrativo, é relevante nos cercarmos também das definições de espaço em outras ciências, em especial a geografia e a história, pois o estudo do espaço no romance abriga variantes de mercado, de cultura, que influenciam desde a escolha do assunto para a construção do texto como também as leituras posteriores, se pensarmos, por exemplo, na estética da recepção.

A respeito do espaço, Milton Santos em estudo geográfico - não desvinculado do pensamento político e até bastante marxista – coloca: “Como os circuitos produtivos se dão, no espaço, de forma desagregada, embora não desarticulada, a importância que cada um daqueles processos tem, a cada momento histórico e para cada caso particular, ajuda a compreender a organização do espaço” (2012, p. 14). O que retoma a ideia da ligação intrínseca entre os elementos da narrativa, da narrativa com as outras formas de arte e com os acontecimentos sociais. O estudo literário não exclui aspectos históricos, geográficos e sociais, pois não estão desligados do processo de criação literária. Para refletirmos o espaço no arranjo narrativo, seja ele do ponto de vista geográfico, histórico, econômico ou de qualquer outra ciência – sem sobrepormos ao estudo do espaço literário – precisamos pensá-lo a partir dos elementos que o constituem; elementos estes que para uma primeira abordagem podemos dividi-los em homens e instituições e em seguida, nas interações entre eles.

As instituições podem ser pensadas como produtoras de normas que regem o comportamento dos homens, tendo em vista que estes, indiretamente, são os motores daquelas. Estes elementos sempre existiram na organização social, porém em cada época são reconfigurados, o que acarreta transformações em todo o sistema. Mudanças de valor que estão relacionadas com um elemento em particular como também com o todo. Quanto às conexões entre épocas, espaços, causadores de mudanças, e as mudanças em si; lançamos mão das palavras de Milton Santos sobre o espaço geográfico:

O que nos interessa é o fato de que a cada momento histórico cada elemento muda o seu papel e sua posição no sistema temporal e no sistema espacial e, a cada momento, o valor de cada qual deve ser tomado da sua relação com os demais elementos e com o todo (2012, p. 20).

Por isso mesmo, por essa intrínseca relação de elementos com o todo, é relevante ter em mente as transformações históricas pelas quais passamos e para melhor compreensão expomos a periodização feita por Milton Santos (2012, p. 38) que nos ajuda a localizarmos o período atual e assim iniciarmos uma melhor compreensão. Para Santos, em 1620 tivemos o período do comércio em grande escala, de 1620 – 1750 foi o período manufatureiro, o período da revolução industrial pode ser localizado entre 1750 e 1870, de 1870-1954 tivemos o nosso ainda muito presente período industrial e por fim, vivemos o chamado período tecnológico. Este que mais interessa para a compreensão do espaço no arranjo narrativo, na escolha do assunto para o texto literário atual. É nesse período, o do capitalismo e da grande indústria e da velocidade nos meios de comunicação que o romance *O fotógrafo*, de Tezza está localizado.

O lugar a que cada elemento do espaço se encontra influencia na diferença de valor, embora o mesmo elemento que em certo momento ocupou o mesmo lugar poderá diferenciar de valor devido o movimento diverso que ambos foram envolvidos antes. Cabe, então, considerar o conjunto, visto que, como coloca Santos (2012m, p, 22) “ somente através do movimento do conjunto, isto é, do todo, ou do contexto, é que podemos corretamente valorizar cada parte e analisá-la, para, em seguida, reconhecer concretamente o todo”.

Isso nos alerta para o seguinte: quando nos referimos ao homem como elemento do espaço, estamos nos referindo a certa parcela da população que engloba a diversidade de sexos, idades, classes sociais e até mesmo níveis diversos de instrução; relações sociais que não deixam de ser relações espaciais e que precisam ser pensadas no seu conjunto, o que envolve o contexto – contrariando aqui os estruturalistas radicais – pois a relação de cada indivíduo com o espaço não é a mesma, assim como as relações de indivíduos para indivíduo e de instituição para instituição e de indivíduo com instituição como num todo com o espaço, elas sempre diferem e essas variedades estão também no texto de criação.

As considerações do geógrafo Milton Santos sobre as relações do homem com o espaço são relevantes para pensarmos a organização do espaço literário hoje. Assim como o espaço geográfico possui cumplicidade com a estrutura social, o espaço trabalhado no texto literário está ligado ao espaço geográfico e à estrutura social.

A reconfiguração do espaço no romance *O fotógrafo* como em outros textos literários do final do século XX e início do século XXI, não raras vezes, respondem às mudanças de importâncias de variados sistemas: político, educacional ou econômico; assim como as transformações nas relações entre espaços (públicos) e espaços (privados), espaços e homens, indivíduo com indivíduo e destes com o estado e o mercado nacional e internacional. Mudanças que alcançam inclusive os espaços invisíveis:

O comportamento dos subespaços do mundo subdesenvolvido está geralmente determinados pelas necessidades das nações que estão no centro do sistema mundial (...) O espaço, considerado como mosaico de elementos de diferentes eras, sintetiza, de um lado, a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade (SANTOS M., 2012, p. 36).

Essas afirmações são válidas também para as relações entre centros e subúrbios de uma mesma cidade, como, por exemplo, a organização dos centros ou dos subúrbios são influenciadas por transformações em ambos. Como um influencia no/o outro. Ou no caso do romance aqui estudado, como um está no outro.

Para discutir o arranjo narrativo do espaço em *O fotógrafo*, precisamos nos embasar com o mínimo de teorias para não ficarmos no nível da descrição simples. Acreditando no esfacelamento das fronteiras no período tecnológico - não só nas fronteiras físicas, mas também, e principalmente, nas fronteiras abstratas das relações entre sujeitos, espaços e artes - é que nos valem de conhecimentos presentes em outras ciências, que vem ao encontro da discussão da mobilidade das fronteiras hoje.

No texto em foco, temos a presença da superposição de imagens construídas a partir do trabalho com as palavras. O que pode sugerir a própria organização do espaço habitado que se sobrepõe a cada período, a cada transformação social. Podemos também tomar esse mesmo acontecimento no texto por outro significante que não exclui o anterior, que na verdade podem ser somados ou até tomados em conjunto. A presença da superposição de imagens pode também simbolizar as mudanças na própria arte literária que transforma e traz consigo, de modo somático, características de cada período sempre com os ajustes a cada momento e situação.

A separação do processo produtivo em fases, elaborada por Milton Santos (2012, p. 56) é interessante para relacionarmos ao estudo literário proposto, o

espaço no romance contemporâneo; pois para o geógrafo na fase do “capitalismo mercantil”, “o espaço produtivo ainda está extremamente relacionado com as possibilidades diretamente oferecidas pelo meio natural”, isto é, os recursos naturais e os recursos mecânicos ainda conviviam em certa igualdade de importância. Na fase seguinte, na do “imperialismo”, os progressos mecânicos ganham certas possibilidades de se sobrepor aos dados naturais. Ainda nesta fase havia como observar algumas separações nítidas, em especial nos países subdesenvolvidos, entre espaços de produção – campos cultivados e zonas de mineração - e espaços de consumo, estes representados pelas grandes cidades. O que é importante observar e que pode ser mais claramente notado se colocarmos as duas fases anteriores – capitalismo mercantil e imperialismo – em comparação com a denominada “fase atual” é que todos os espaços antes separados e depois aproximados estão agora desprovidos de distâncias. Nesta fase, afirma Milton Santos (*Ibidem*): “todos os espaços são espaços de produção e de consumo e a economia industrial (ou pós-industrial?) ocupa praticamente todo o espaço produtivo, urbano ou rural”. Espaços sobrepostos sem que um subtraia o outro.

Agora, podemos relacionar essa dissolução de fronteiras, visível pela comparação das três fases de produção do espaço produtivo com o espaço romanesco da literatura contemporânea, pois neste, as fronteiras também foram dissolvidas. Na literatura contemporânea – é claro que isto é resultado de um processo longo – as artes dialogam, há, por exemplo, aspectos próprios da poesia na narrativa e desta naquela, a literatura apropria de características da pintura, do cinema, do teatro, da fotografia e até de outros períodos da própria literatura que causa uma sobreposição de artes e épocas.

2.5 O espaço literário

Parece de início tão óbvio, mas é um assunto que quando se coloca em discussão a obviedade se transforma em interrogações. O espaço literário, o que é? Pode ser demarcado? Seria ele composto pelo espaço do poema, do romance, da crônica, do conto, enfim, das grandes e pequenas narrativas? O livro *O espaço literário*, de Blanchot (2011) é um bom exemplo da complexidade do espaço literário. Das várias camadas sobrepostas que ele abarca. Podemos dizer que o espaço literário é o espaço das possibilidades de espaços. Nele podemos encontrar o

espaço da morte - como trabalhado por Blanchot (2011) em Rilke, Kafka e outros – o espaço da linguagem, do discurso, do romance, do poema e uma infinidade de espaços que se conjugam.

Esse espaço que alguns o colocam como representação do espaço que conhecemos no mundo, mas que na verdade não o é, não representa nada do que conhecemos. O que nele encontramos, de fato é a quebra de qualquer vínculo com o que conhecemos como espaço, para que numa outra esfera seja reconstruído um espaço sem compromisso com a sociedade, um fazer que por não se justificar, consegue justificar-se em si mesmo e não se alienar às necessidades capitalistas.

Podemos falar de fenômeno estético que trabalha com o já conhecido. Transfigura-se a morte, o suicídio, a família, a igreja, a política e outros elementos com seu significado estabelecido, mas que são resignificados para contribuir para o fim e o valor na/própria arte literária.

A partir da imaginação criadora do autor o leitor pode reaprender a ler o mundo que o cerca. Não que a literatura busque esse fim, pois seu objetivo não é recriar o mundo exterior a ela, mas, por meio de combinações, alcançar seu próprio ser, o estético. De modo que as influências externas à sua composição literária são apenas extrapolação do trabalho em si mesma.

No universo concreto há organização entre partes, as combinações, afastamentos e aproximações que se transformam em prol da unidade; de forma semelhante, o universo literário não se firma sem a técnica do arranjo que aproxima opostos em favor da unidade de efeito. Porém, o que está em uma obra literária não é aquilo que se é no cotidiano. Foucault nos alerta para o fato de que na linguagem trabalhada com fim estético há o estranho, há a construção de um espaço que lhe é próprio “retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras” (2009, p. 140). A linguagem comum é esvaziada, embranquecida, isso é essencial para que novos significados pululem seu novo ser. O fim utilitário é sucumbido pelo fim estético. Foucault (*Ibidem*, p. 144) facilita nossa compreensão exemplificando essa mudança de valor da linguagem quando usada na literatura com a seguinte comparação: assim como um papel está no quadro cubista para romper o espaço do quadro, a linguagem verdadeira é introduzida em uma linguagem literária para romper o espaço da linguagem, para transformar seu sentido.

O espaço literário é um espaço construído pela linguagem que por seu descomprometimento é totalmente comprometida. Um espaço que surge a partir da escrita e que se mostra para quem decide construí-lo para si. De acordo com Blanchot, “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra e o eu, quebrar a relação que, fazendo me falar para ‘ti’, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti” (2011, p. 17). Esse espaço linguístico construído entre sujeitos: o sujeito que escreve e o sujeito que lê, não é o mesmo espaço, ele se modifica a cada leitura e que não deixa de ser um reescrever permanente.

Bakhtin (1998, p. 22) define composição literária como sendo o conjunto de fatores da impressão artística. A partir da impressão que o artista tem de algum momento histórico, questão social, problemas da ordem política, econômico ou estético o arranjo literário pode ser construído. Nisso fica claro o fato de o espaço literário ser recriado e não inventado. O que corrobora com a definição de Schüller (1998, p. 33) sobre a natureza da atividade estética: “A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova (...) a arte celebra, orna, evoca essa realidade pré-existente do conhecimento e do ato (...) e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos”.

Essas características próprias do fazer literário não são novidades. Mas a cada época são resignificadas pelas novas leituras. A linguagem literária produz sentidos, não respostas. Todo o trabalho de combinações não busca responder perguntas, mas, talvez, trabalhar com as perguntas sem, no entanto, respondê-las. N’*O fotógrafo* não é diferente, os aspectos próprios da linguagem poética, da fotografia, dos trava-línguas, da produção fílmica se combinam num feixe de forças para formar um todo unitário. A presença de espaços diferentes em constantes aproximações e afastamentos no objeto de estudo deste trabalho nos remete a essa noção de feixe de forças a combinar. Combinações que produzem novos matizes e repensam o próprio fazer literário. Para estudarmos tais combinações no espaço literário d’*O fotógrafo*, vamos nos embasar nos conceitos de liso e estriado, mais precisamente, nas relações complexas entre eles, nas passagens de um a outro que se opera no romance e causam a reconfiguração do espaço romanesco.

SEÇÃO III

3 O espaço liso e o espaço estriado

Para entendermos os conceitos que direcionam toda nossa reflexão sobre novas configurações de espaços no romance *O fotógrafo*, alguns questionamentos são necessários. O que são o espaço liso e o espaço estriado? Como podemos diferenciá-los? A base para qualquer estudo que os tenha como suporte é entender primordialmente que: são conceitos que vão de oposições simples a complexas, mas o que realmente importa neles não são as oposições e sim as misturas, as passagens de um a outro. Isso é o que realmente importa de acordo com Deleuze e Guattari e é também o que delinea nosso estudo. Visto que os espaços neste romance estão sobrepostos, tanto os espaços físicos, psicológicos ou até mesmo o espaço do discurso ocupado por cada personagem é simultaneamente narrado.

Cabe destacar que esses conceitos não foram empregados pela primeira vez por Deleuze e Guattari, antes já haviam sido utilizados em diferentes áreas do conhecimento, segue os modelos apresentados pelos autores: o *tecnológico* com (o feltro e o tecido), o *musical* (linhas melódicas horizontais e planos harmônicos verticais), o *marítimo* (relação inversa do ponto e da linha) o *matemático* (constantes e variáveis), o *físico* (trabalho: *capital-liso* e *capital estriado*) e o *estético* (espaço háptico e espaço óptico).

3.1 A sobreposição dos espaços

Cabe aqui demonstrar a variedade de aspectos concernentes aos dois espaços, vamos expor e relacionar com o estudo proposto esses vários modelos e as relações possíveis entre os dois espaços em cada um dos modelos trabalhados pelos autores no volume 5 de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1997).

O primeiro modelo discutido por Deleuze e Guattari é o *modelo tecnológico*, para exemplificá-lo eles recorrem ao tecido que sumariamente se define como estriado, pois é composto numa organização de elementos paralelos verticais e horizontais que se entrecruzam de modo que cada elemento execute função específica – enquanto uns são fixos, outros são móveis. Outro aspecto que

caracteriza o tecido como estriado é a delimitação de largura, a ordem, os fios se movimentam, mas em um espaço fechado, delimitado.

Ao tecido – *sólidos flexíveis* – opõe-se o feltro que não exige distinção de funções dos fios, o feltro é composto por um emaranhado de fibras, todas exercendo a mesma função em igualdade de importância, não é delimitado em nenhum lado, ao contrário, é infinito em todas as direções, não possui um centro, nem direito nem avesso, sua variação é contínua.

Esses dois tipos de *sólidos flexíveis* (o tecido e o feltro) estão ligados diretamente aos seus construtores, suas características se estendem aos usuários e as suas formas de habitar o espaço, segue:

Com efeito, no sedentário, tecido-vestimenta e o tecido-tepeçaria tendem à casa imóvel ora ao corpo, ora ao espaço exterior; o tecido integra o corpo e o exterior a um espaço fechado. Ao contrário, o nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior, ao espaço liso aberto onde o corpo se move (1997, p. 181).

Observamos que o tecido está diretamente ligado ao modo de vida do sedentário (ao seu modo de relacionar-se com o espaço) com a habitação em espaço fechado, enquanto que o feltro, com sua característica de liso, está ligado ao modo pelo qual o nômade habita o espaço aberto e mutável. Deleuze e Guattari, ainda no *Modelo tecnológico*, falam do crochê, do bordado, do *patchwork* e do *Quilt*. Os dois últimos se aproximam bastante. O *Quilt* é a junção de duas espessuras de tecido conjuntamente e um enchimento no meio, o que elimina o direito e o avesso e as diferenças em si. O primeiro, mesmo que tenha um centro, tem como traço o espaço aberto em todas as direções e ainda o mesmo fio exerce todas as funções. O segundo, pode ser muito complexo, mas será constituído pelo tema central que o delimita. O terceiro, se caracteriza por ser construído por uma coleção de pedaços de todas as formas, tamanhos e cores que se ajustam de infinitas maneiras e infinitamente. As principais peculiaridades do liso e do estriado, já ficam bastante claras com as distinções no modelo tecnológico, mas ainda assim, prosseguimos com os outros modelos.

O segundo modelo demonstrado – o *musical* - tem base nas oposições simples e diferenças complexas, nas correlações recíprocas entre espaço liso e espaço estriado, criados por Pierre Boulez no campo musical. Um dos aspectos destacados pelos autores neste modelo é a possibilidade de confusão entre o liso e

o estriado, pois um liso dirigido pode ser confundido com um estriado e vice-versa. Com o modelo musical, as distinções primárias já começam a não ser tão claras. Um pode ser confundido com o outro.

A partir desse modelo Deleuze e Guattari acrescentam:

Para voltar à oposição simples, o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical horizontal (1997, p. 184).

A continuação dos estudos acerca de ambos os espaços passa ao *modelo marítimo*, diretamente ligado ao mar, que é em sua essência liso, mas que foi estriado:

em função de duas conquistas, astronômica e geográfica: o ponto, que se obtém por um conjunto de cálculos a partir de uma observação exata dos astros e do sol; o mapa, que entrecruza meridianos e paralelos, longitudes e latitudes, esquadrinhando, assim, regiões conhecidas ou desconhecidas (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 186).

Mas antes dessas duas conquistas, houve toda uma navegação nômade, que os autores – Deleuze e Guattari - classificam como empírica e complexa, e que se utilizava dos ventos, cores, sons do mar; e ainda a navegação direcional, a chamada pré-astronômica, que procedia por uma geometria operatória, baseada apenas na latitude. Podemos entender, então, que o mar era utilizado em sua forma lisa, sem as estriações que a navegação moderna proporcionou. O mar utilizado na forma nômade e por navegantes nômades é o espaço liso que posteriormente é estriado, mas não podemos negar que este espaço mesmo estriado mantém em si potência de liso.

O mar, principal representante dos espaços lisos que resistem a qualquer estriagem no seu processo de transformação “foi arquétipo de todas as estriagens do espaço liso: estriagem do deserto, estriagem do ar, estriagem da estratosfera” (*Ibidem*, p.186). O mar foi domado, assim como seus parceiros lisos, mas, assim como a Máquina de guerra, o mar, mesmo estriado tem em si a potência do alisamento.

Essas relações mais complexas de passagens de um a outro são problemáticas, mas, é nessas relações que encontramos as mais interessantes vivências nas fronteiras. Um exemplo de deslocamento que Deleuze e Guattari demonstram ao tratar da metalúrgica e do nomadismo nos auxilia na compreensão das vivências no *entre-lugar* - dos que vivem entre liso-estriado daquele que ocupa a fronteira ou que vive no estriado tendo em si a potência do liso - é o ferreiro: “O ferreiro é ambulante itinerante. Particularmente interessante a esse respeito é a maneira pela qual o ferreiro habita: seu espaço não é nem o espaço estriado do sedentário, nem o espaço liso do nômade” (1997, p. 97).

O ferreiro é visto com desconfiança pelos nômades e pelos sedentários, ambos precisam do ferreiro – para ser mais preciso, do seu trabalho, das armas que ele produz – e assim ele vive entre os espaços. Mesmo que o ferreiro tenha uma casa ele ainda a habitara como se habita a “jazida”, por necessidade, afirmam Deleuze e Guattari. (1997, p, 97). Este sujeito nos proporciona o exemplo do viver entre, no vazio, relação complexa do liso-estriado, a passagem de um a outro ou ainda mais complexo, a não passagem, o sujeito de lugar algum. Relação que vai de simples à complexa, segue:

O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar, pela relação inversa do ponto e da linha (...). Em segundo lugar, pela natureza da linha (liso-direcional, intervalos abertos; estriado-dimensional, intervalos fechados) (...) e uma terceira diferença (...). No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser ‘repartida’ segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso ‘distribui-se’ num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, pp. 187-188).

Com base nessas qualificações para liso e estriado já podemos entender a oposição simples para ambos. Este, fechado, aquele, aberto. Mas o sujeito itinerante vive na fronteira dos espaços, não se encaixa em nenhum grupo. Ele vive em função do trabalho, se movimenta em função do trabalho, não tem lugar. “Seguir o fluxo da matéria é itinerar é ambular” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 92). Hoje poderíamos chamar de ambulante, itinerante o sujeito que segue o fluxo do mercado. O próprio sujeito cidadão que ocupa o espaço urbano em função da empregabilidade que a cidade oferece.

3.2 Passagens, transformações, fronteiras: a cidade e o mar

O sujeito citadino está diretamente ligado à organização da cidade. Esta encontra na estriagem do mar seu correspondente inverso. Pois, “Ao contrário do mar, ela (a cidade) é o espaço estriado por excelência” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 188). A cidade criada com requintes de organização não deixa de comportar espaços lisos por toda parte. Ela comporta espaços que não são afetados pelas funcionalidades e que em si teria a potencialidade de Máquinas de Guerra, são as favelas, a periferia. Mas como já dito, o que realmente importa não é a oposição simples – centro-periferia – mas a periferia no centro. No espaço estriado das cidades que comporta espaços lisos encontramos passagens, alternâncias e superposições de difícil distinção.

A cidade tem seus espaços comerciais, residenciais, periféricos. Dentro da estriada cidade há os focos de espaços lisos. Mas os sujeitos que possibilitam o alisamento dos espaços se movimentam e espaços estriados comportarão nômades e sedentários que demonstram passagens, alternâncias e superposições, o que veremos no estudo do espaço no romance *O fotógrafo*. A periferia e seus nômades no centro. Todos em um só espaço.

Na cidade temos todas as relações possíveis para relação liso-estriado, da relação simples às passagens. Nela as misturas se superposicionam simultaneamente, dificultando distinções primárias.

Por ser simultâneo, o espaço da cidade é ilimitado nas suas margens móveis e nas suas composições intensivas. Por ser simultâneo, o espaço da cidade é também contraditório, lugar dos encontros de opostos, a riqueza e a pobreza, o gueto e o condomínio, a vítima-algoz e o algoz-vítima. Traição da lógica das probabilidades - a ocupação simultânea do mesmo lugar - que força as reestruturações urbanas das paisagens pós-fordistas das grandes metrópoles: reação, misturas e paisagens de fuga. (...)

A este espaço liso chamaremos o deserto da cidade, lugar de todos os encontros e de todas as demandas do desejo. São espaços heterogêneos de localizações e relações: ‘heterotopias’. São lugares reais que convivem com os espaços outros, irreais das utopias, harmônicas ou caóticas. O que se propõe, portanto, é um espaço sobreposto, simultaneamente abstrato e concreto (GARCIA, p.157).

Em *O fotógrafo*, a cidade ganha através da simultaneidade dos acontecimentos demonstrados mais um foco de liso no estriado. O espaço estriado da cidade que quando demonstrado na sua sobreposição de eventos de toda ordem que ocorrem ao mesmo tempo, sem uma ordem pré-estabelecida, demonstra a potencialidade do liso na cidade. Complicações que podem ser explicadas da

seguinte forma: “É que as diferenças não são objetivas; pode-se habitar os desertos, as estepes ou os mares de um modo estriado; pode-se de um modo liso habitar as cidades, ser um nômade nas cidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 189).

É relevante destacar que com base em oposições simples o nômade e o sedentário podem ser confundidos na cidade. Se pensarmos o nômade como quem não tem um endereço fixo e o estriado como aquele sujeito com emprego e moradia fixa, nômades poderiam ser vistos como estriados. Também ocorreria que o mais importante, as passagens, não seriam notadas. As personagens o fotógrafo e Íris são representantes claros de figuras nômades que precisam de oposições mais complexas para que suas singularidades sejam objetos de estudos. Vejamos isso com relação à viagem:

Não só existem estranhas viagens no mesmo lugar; não estamos pensando nos drogados, cuja experiência é por demais ambígua, mas antes nos verdadeiros nômades. (...) São nômades por mais que não se movam, não migrem, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar ou morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que eles se desenvolvam também em extensão (*Ibidem*, p. 189).

Retomaremos as principais características do modelo marítimo na análise do romance.

Além destes três modelos os autores expõem outros três tão complexos quanto os primeiros: o *matemático*, o *físico* e o *estético*. Dos três, os que mais nos auxiliarão no nosso objetivo de estudo serão os dois últimos. Diante disso, não nos demoraremos em explicar o primeiro. Mas vale dizer resumidamente que no *modelo matemático* se destaca nas multiplicidades das relações entre “distâncias” e “grandezas”, neste modelo o liso e o estriado podem ser definidos como se segue:

será chamado de estriado ou métrico todo conjunto que possuir um número inteiro de dimensões, e onde possam assinalar direções constantes; (...) o espaço liso se define desde logo pelo fato de não possuir dimensão suplementar àquela que percorre ou nele se inscreve: nesse sentido, é uma multiplicidade plana, por exemplo uma linha, que, enquanto tal, preenche um plano (*Ibidem*, p. 197).

O *modelo físico*, por estar ligado ao espaço do trabalho, que na era do capitalismo ganha novos matizes nos ajuda a compreender melhor as novas configurações em *O fotógrafo*, pois: “Um novo espaço liso é produzido onde o capital

atinge sua velocidade ‘absoluta’ ” (*Ibidem*, p. 202-203). A relação do trabalho com o capital está diretamente ligada à discussão presente no romance do lugar da literatura no período tecnológico de hoje. Com base neste modelo, compreendemos melhor as diferentes funções e implicações para o sujeito e seu espaço no novo ritmo de trabalho. O trabalho que “efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, de uma anulação dos espaços lisos, que encontra sua origem e seu meio no empreendimento essencial do Estado, na sua conquista da Máquina de guerra” (*Ibidem*, p. 201).

O período tecnológico não só incorporou velocidade ao trabalho com fim apenas financeiro, mas também impôs a mesma exigência para o trabalho com fim artístico. Quando a personagem, o fotógrafo, quer fugir ao trabalho fotográfico que almeja apenas o capital financeiro e ocupar-se de fotos que o farão perder dinheiro, temos claramente o revide do sujeito que se sente sufocado pelo trabalho estriado. Ao optar pelo modo de revelação fílmica em detrimento da revelação digital vemos a objeção da personagem em submeter-se ao novo espaço produzido no *modelo físico*. Assim como a personagem a literatura, nesse período tecnológico, reluta entre a velocidade ‘absoluta’ ou a produção pelo simples fim artístico.

A relação do que pode ser entendido por estriagem no/do trabalho com a alienação do sujeito e consequente substituição por “servidão maquínica” nos ajuda a entender a inadequação das personagens às exigências do espaço do trabalho urbano despersonalizador. Ação que transforma uma Máquina de guerra em aparelho de estado, mas não anula o devir revide.

O último modelo exposto pelos autores, o que não significa o esgotamento dos modelos existentes, é o *Modelo estético: a arte nômade*. Nele a oposição opera entre espaço háptico e espaço óptico: “o Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento do espaço háptico (...) o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico” (*Ibidem*, p. 203). Para Deleuze e Guattari o óptico é relativo enquanto o háptico é absoluto.

Essas duas formas de ocupar o espaço podem ser vistas no romance em foco. São modelos que nos guiarão na reflexão quanto aos dois tipos de narração presentes em *O fotógrafo* (o narrador câmera e o narrador onisciência seletiva); outro ponto relevante que podemos pensar ainda com base nesses modelos é a

forma como a personagem do fotógrafo se posiciona: ora no espaço háptico – que implica proximidade-, ora no espaço óptico- que implica um distanciamento.

Depois dessa passagem pelos seis modelos resta nos fazer um apanhado geral do que aparece nos diversos modelos. Façamos isso com a ajuda de uma tabela:

Espaços	Espaço liso	Espaço estriado
	Aberto	Fechado
Sujeitos	Nômade/ itinerante/ambulante.	Sedentário
	Máquina de guerra	Aparelho de Estado
Características	Heterogeneidade, a homogeneidade é apenas aparente.	Homogêneo
	Variáveis	Fixos/ constantes
Modelos		
Tecnológico	Feltro/crochê <i>patchwork/ Quilt.</i>	Tecido/bordado
Musical	Ocupar sem contar/ sem cortes nem módulo	Contar a fim de ocupar/ cortes e módulos
Marítimo	Pontos e linhas subordinados ao trajeto Mar	Trajeto e linhas subordinados aos pontos Cidade
Matemático	Sem dimensão/multiplicidade plana.	Métrico/ direções constantes
Físico (trabalho)	<i>Capital liso</i>	<i>Capital estriado</i>
Estético: arte nômade	<i>Espaço háptico/ proximidade</i>	<i>Espaço óptico/ distanciamento</i>

Na tabela temos as oposições simples, mas como já falado, o que importam são as fronteiras:

o que nos interessa são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob as forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para recriar um

espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 214).

Quando da escrita do livro *Mil platôs* (v. 5), Deleuze e Guattari já previam a possibilidade de não distinção entre conceito e metáfora em relação aos espaços liso e estriado, por isso, já chamavam a atenção para o fato de os conceitos aqui utilizados não serem metáforas. Outro ponto importante a ser destacado em relação a esses tipos de espaço é o fato de eles não se excluírem mutuamente, o que pode haver é o predomínio de um sobre o outro em determinados momentos, como também a mistura de ambos.

O espaço liso é aquele onde habitam os nômades, cuja característica é ser aberto e vazio, não vazio de significado, mas de regras e convenções, ligado diretamente à máquina de guerra, aí cabe perguntar: o quê ou quem é essa máquina de guerra, esse sujeito que habita o espaço liso? Com base em “O vocabulário de Deleuze” (2004, p. 34): “o conceito de máquina de guerra não se esgota na descrição de um estado clínico, individual ou coletivo: é ele que confere um verdadeiro teor problemático à crítica do Estado como forma ou como modelo”.

De posse desta definição podemos pensar em alguém, um sujeito ou um grupo como máquina de guerra que ocupa o espaço liso. Sujeito este em constante deslocamento, não necessariamente físico, pois o espaço literário pode ser pensado como um:

conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens (...). Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas) (SOETHE, 2007, p. 221-228, grifos do autor).

É nesse sentido que o estudo do espaço pode ser feito sob o ponto de vista dos que o habitam, imaginam, falam ou até mesmo do que deixam entrever por meio da forma como estão colocados em:

sua cultura, *status* social, vivências familiares - como um ser ativo no mundo — e da ficção como resultado, pela palavra, de arranjos não — aleatórios de tais imagens sociais, revestidas de significantes que visam a desnaturalizar

relações, a problematizar conceitos, dinamizar os processos de alisamento e estriamento (SANTOS, J. R., 2012, p. 134).

Já o espaço estriado é o lugar onde habitam os sedentários, um espaço imposto pela ordem, pelo estado. Esses dois tipos de espaço – liso e estriado – também chamados de “imagens” – podem também representar distâncias de pensamento. É necessário que fique claro, no entanto, que esses espaços podem, em alguns momentos, se misturar ou até mesmo, se fundir. O liso pode ser estriado e o estriado transformar-se em liso.

Cabe destacar também que ligado diretamente aos conceitos de espaço liso e estriado está a noção de nomadismo, que em Deleuze e Guattari, não é necessariamente aquele ou aquilo que se desloca, mas um nomadismo sedentário, relacionado à potência do pensamento humano, à viagem sem sair do lugar, porém o não mover é por escolha e não com base em normas pré-estabelecidas que os prenderiam.

SEÇÃO IV

4 A cartografia do espaço no romance *O fotógrafo*

O que compõe o espaço no romance senão os vários espaços recriados num mundo próprio, o literário. O universo romanesco é formado pelas condições de produção nas quais o texto tem origem e essas condições influenciam na construção do espaço psicológico, formado pela personalidade psíquica de cada personagem; social, enriquecido pelo pano de fundo vivido no momento histórico, ideológico, pela vivência do autor e suas concepções de mundo, pelas questões de mudanças culturais ou tecnológicas em voga, ou até mesmo, por algum acontecimento marcante do passado que ainda segue vivo, ditando regras em gerações seguintes.

A literatura brasileira de final de século XX e início do XXI não consegue estar, ou não quer estar, alhures aos fatos que marcaram toda uma geração, como a Ditadura Militar no Brasil. A herança que tal acontecimento deixou, principalmente, para os que conviveram mais de perto com a repressão: artistas, estudantes e líderes sindicais dos grandes centros brasileiros da época foram para sempre marcados pelos vinte anos que durou tal regime. Tezza não foge à regra, em toda a obra há sempre alguma personagem, algum assunto que remete a leitura às consequências da repressão. Há espaço para os balbucios, os nomes de edifícios ligados à busca pela liberdade de expressão e espaço para o silêncio sufocante da personalidade sempre influenciada pela opinião alheia.

Outro fato social que se inicia com a revolução industrial, que vem se intensificando e vemos os primeiros resultados em meados do século XXI no Brasil é a aglomeração de sujeitos em espaços cada vez menores, as cidades. Nelas se justapõem e sobrepõem culturas, costumes, classes sociais, falares, regras, e outros, de características claramente distintas. As fronteiras que antes eram bem demarcadas se movem e, às vezes, são apagadas, não excluídas, pela aparente homogeneidade.

O romance em foco tem como pano de fundo a cidade e suas novas configurações - um espaço que abarca diversas formas de organização díspares - seja pela diferença temporal ou pela proximidade de espaço. Com o suporte conceitual de Deleuze e Guattari vamos refletir quanto aos espaços liso e estriado e seus correlatos presentes num mesmo contexto, o espaço romanesco d' *O fotógrafo*.

Espaços esses que não se excluem, ao contrário, se completam e enriquecem um ao outro, visto que é o mover entre eles que é mais carregado de valor simbólico. Passemos então à aplicação destes conceitos nas relações espaciais em *O fotógrafo*, todavia, faz-se necessário deixar claro que o espaço liso e o espaço estriado estão diretamente ligados a outros conceitos que também serão trazidos para melhor compreensão, a saber: nômade, máquina de guerra, sedentário e aparelho de estado, além da teoria dos jogos.

4.1.1 Os espaços estriados

Vamos destacar aqui três espaços estriados que comportam - no romance - alguns focos de alisamento. São eles: a habitação, o trabalho e, o terceiro que está diretamente ligado ao segundo, o dinheiro.

A habitação é um espaço fechado e com suas normas hierárquicas, ou não, é um espaço estriado. Por mais que a organização patriarcal (de pai, aquele que é o provedor da família; mãe, aquela que cuida da educação dos filhos e da organização da casa; e filhos, os subordinados aos pais) tenha sofrido transformações consideráveis, a forma estriada ainda funciona mesmo que com alguns focos de alisamento.

A forma habitacional reconstruída no romance se transformou de acordo com a organização social. Analisemos três representantes de habitação familiar em *O fotógrafo* para vermos como os focos de alisamento se sobrepuseram e se misturaram ao estriado.

A casa da personagem do professor Duarte e sua esposa - a analista Mara - e as três filhas, é o exemplo da primeira mudança na organização familiar. O pai já não ocupa o lugar do único provedor do sustento da família e consequentemente a mãe também ocupa posição diferente. Duarte e Mara saem do espaço acolhedor e seguro de sua casa para proverem o sustento familiar. Mara ainda assume a maior responsabilidade, é ela quem ganha melhor e por isso apenas simula subordinação ao marido que simula ocupar o espaço de cabeça na família.

O alisamento que há na casa da personagem do fotógrafo é semelhante ao da casa das personagens anterior. Porém, Lídia, a esposa do fotógrafo, ao contrário de Mara que se adaptou bem à simulação do papel de esposa submissa, não aceita a passividade do fotógrafo. As simulações não são passivas como na organização

familiar anterior. Lídia faz com que o leitor fique esperando uma revolução anunciada, pois ela não vê no fotógrafo o ideal de esposo e nem simula ver. As formas de estriagens habitacionais da cozinha, sala e quartos, sufocam tanto Lídia quanto o fotógrafo. A reunião dos pais à mesa do jantar com a filha - Alice - é uma relação forçada, um momento de simulação que não funciona, exceto para Alice.

O problema dos papéis na organização familiar do fotógrafo é a extensão das transformações que seus pais viveram. Com a diferença de que o pai do fotógrafo se acomodou enquanto o fotógrafo vive em conflito com as novas formas de organização social.

A casa da personagem Íris é o extremo dessa gradação de alisamento. Aos nove anos, Íris sofreu abuso sexual por parte do pai. Sua mãe foi embora e de acordo com a própria Íris, como numa espécie de tentativa de compensação o pai deu à filha um apartamento, que é desprovido de qualquer forma de estriamento. Toda forma de estriagem habitacional da casa familiar de Íris foi extinta assim como a casa que nem aparece no universo do romance. Íris vive sozinha num apartamento que já é uma extensão de si, de seu nomadismo.

O segundo espaço estriado, o do trabalho, também comporta formas de revides. Vamos tratar em primeiro lugar do professor Duarte. Ele é professor universitário. Duarte se sente sufocado pelo trabalho. Na sala de aula “Basta se sentar alguns minutos naquelas carteiras, mesmo com 90 anos de idade, e viramos alunos do primário de novo” (TEZZA, 2004, p. 57). A afirmação de Lídia é uma forma de justificativa para o pronome de tratamento “Senhor” que ela insiste em usar e que Duarte se sente incomodado. O pronome de tratamento “Senhor”, ou o marcador de função “professor” são marcadores de limites nos relacionamentos entre Lídia (aluna) e Duarte (professor), eles marcam o limite entre a linha divisória do relacionamento puramente profissional e a intimidade que talvez ambos queiram intentar. Mas Lídia e Duarte não estão mais no ambiente de trabalho e as formalidades podem, no caso dos dois, serem ignoradas, estão a caminho do cinema e como afirma Duarte: “- Sabe que isso é verdade Lídia? O lugar parece que determina o comportamento – e ele sorriu, olhando para ela” (p. 58). Na sala de aula, o comportamento do professor é estriado, ele precisa conservar as hierarquias, mas é ao sair do elevador da universidade que Duarte consegue despertar e enxergar Lídia além da simples aluna. Vejamos:

Assim, lá estava ela de novo na universidade apertando o mesmo botão do elevador, agora sozinha no hall, naquele vazio da tarde, e o professor Duarte apareceu diante dela assim que as portas se abriram em seguida ao plim! Da campainha verde; ele estava sozinho, bem no centro do quadrilátero, olhando para o alto, provavelmente para as luzinhas indicadoras, e pensando longe. Estava imóvel enquanto as portas se abriam, e ela, em meio ao susto breve e feliz de vê-lo tão sem preparo, sorriu como diante de um santo de gesso em um nicho de igreja, uma ideia que lhe pareceu num átimo absurda e alegre. O santo acordou, ela pensou, ao perceber enfim a porta aberta, e adiantou o braço para se defender de algum fechamento inesperado do elevador – e só então viu Lídia diante de si (*Ibidem*, p. 54).

Ao encontrar o professor Duarte no elevador, a narração é tomada por descrições detalhadas que suspendem e prolongam o tempo, fazendo com que o tempo entre o sujeito funcional e o sujeito pessoal fique longamente marcado. O espaço estriado fica bem explicitado, é na universidade, mas com o diferencial de ser em um momento de transição, a aluna encontra o professor no elevador, na caixa que liga o exterior e o interior. Esse espaço serve como representante dos revides ou de espaços de escapes.

A expressão “um santo de gesso em um nicho de igreja” para a imagem que Lídia tem do professor no elevador da universidade, sugere a imagem do sujeito sedentário. Aquele que tem seu espaço bem fechado, pois o nicho é um espaço delimitado onde se encaixa algo. Ser um santo de gesso em um nicho já é significativo o suficiente de sujeito engessado, ainda mais o acréscimo de nicho de igreja, o que dá maior rigidez à imagem que o professor Duarte simula.

Lídia também trabalha como professora, mas na educação básica, o que não abole o sentimento de sufocação pelo trabalho: “viu-se subitamente com uma tarde livre, uma dádiva na escola, que dispensou uma reunião de professores – ela saiu de lá quase correndo para o carro, antes que inventassem alguma outra coisa para destruir o tempo” (*Ibidem*, p. 54).

Podemos observar que na rua o trabalho já exerce menor influência sobre o comportamento de Lídia e Duarte. O papel de professora de Lídia em relação à sociedade e o comportamento entre professor e aluna entre ambos ganham na rua certos focos de alisamento. Já ocorre um sorriso com o olhar mais fixado, uma mão no ombro a apoiar e conduzir. Mas, é no espaço do cinema, no espaço outro que os limites são esquecidos. No cinema, Duarte e Lídia conseguem fugir do estriamento que o trabalho lhes impõe. Ambos fogem às normas sociais e se esquecem de seus

compromissos de esposo e esposa e ultrapassam as barreiras das regras sociais. As alianças nas mãos são vistas como lembranças de algum resquício tribal, toda a linha imaginária que separa a fronteira da intimidade é ultrapassada.

Mara, no entanto, não vive em conflito com seu trabalho. Ela exerce o papel de analista e até quando fora do ambiente de trabalho, este ocupa sua mente, mas ela não vê isso como um incômodo. Mara é dona de seu consultório e nele exerce a função hierarquicamente superior e talvez por isso não se sinta prisioneira da função. Em um fim de tarde a última paciente – que não por simples coincidência é Íris – falta e Mara se vê com um tempo livre para caminhar pela cidade, mas antes de sair exerce seu poder sobre a secretária:

- Hoje eu não volto mais – disse à secretária, que sorriu. – Fique mais um pouco e pode ir. Talvez alguém telefone.
Talvez alguém telefone: descendo pelo elevador vazio, lembrou que sempre dizia está frase quando saía antes do horário previsto, e, auto-analisando-se (...), percebeu que era um pequeno e ingênuo truque para que a secretária não saísse em seguida. Como se a frase desse uma pista de alguém que estivesse para ligar e que contaria à Mara que encontrou apenas a secretária eletrônica. Um mecanismo brasileiro de controle, ela pensou; um modo ridículo de dar uma ordem sem a ordem parecer o que ele era de fato, uma ordem: fique aqui até o fim do expediente. Você é paga pra isso (*Ibidem*, p. 111).

Mara como descendente de família burguesa, mesmo sem premeditar exerce seu poder. Mesmo quando cordial oculta em seus atos ordens que ela como analista consegue enxergar com clareza. No trabalho de Mara a estriagem é completa, nele ela coloca todas as suas energias, fecha-se numa sala protegida do caos da cidade e até da luz solar. Somente quando uma paciente falta é que Mara abre uma fresta na persiana: “Vitrines para ver ao longo da Marechal Deodoro, num dia de sol curitibano, como ela pode antever abrindo um espaço na persiana que lançou uma espada de luz na penumbra profissional da sala” (*Ibidem*, *op cit*). A citação do texto deixa claro, a penumbra da sala não é causada pela falta de luz, mas pelo ar profissional do ambiente.

Diferente de Lídia e Duarte, Mara quando se distancia fisicamente de seu ambiente de trabalho, quando na rua o seu pensamento continua nele preso. Alguém poderia questionar que isso possa ocorrer devido sua função – trabalha com problemas pessoais e psicológicos – e realmente pode ser, mas não a tira da estriagem do trabalho, que exige dedicação do sujeito que abdica de si em função do trabalho. Por mais que Mara caminhe distraidamente – ou tentando se distrair –

pelas ruas, sempre ocorre algo que a incomoda e a devolve a sua realidade profissional. Mara entra em livrarias, olha livros, entra em confeitarias, lojas, mas não consegue se afastar de seu eu profissional: “A sensação de carência na alma crescia: um desejo de não voltar para casa enquanto não deslindasse o nó de Íris” (*Ibidem*, p. 116).

O espaço estriado do trabalho com focos de alisamento é bem rico com a personagem do fotógrafo. Este trabalha num jornal, que tem suas tarefas decretadas pelo chefe e que para manter-se empregado é obrigado a cumprir. Mesmo que o trabalho lhe proporcione se deslocar para vários locais e se encontrar com pessoas diferentes a cada dia, ainda é o cumprir função. O fotógrafo precisa fotografar o que vende, o que o público quer ver e ler e não o que o fotógrafo quer. O jornal lhe encomenda fotos de manifestações e outras imagens para figurar notícias corriqueiras da vida na cidade. São fotografias apenas com finalidade comercial, um trabalho sem envolvimento pessoal do sujeito fotógrafo que faz fotos por dinheiro.

Eu passo o dia fazendo isso, ele lembrou, as matérias do jornal que precisavam da ilustração, donas de casas que opinavam sobre a primavera em Curitiba, deputados vítimas de ameaças anônimas, poetas lançando livros na Fundação Cultural, professores discorrendo sobre o descalabro da língua portuguesa, um centroavante acusado de doping e outro que fez um gol de bicicleta, o morador de periferia cujo filho levou um tiro da polícia – enquanto eles falavam com o repórter, o fotógrafo se perguntava sempre: A luz? De onde vem a luz? (*Ibidem*, p. 24).

Já tem a lista das tarefas do dia seguinte, entre elas fotografar pela manhã a manifestação dos sem-terra que saíam da praça Santos Andrade em direção ao Palácio do Governo, uma tarefa tranquila só na aparência, porque exigiria acompanhar aquilo até o fim; sempre pode haver um confronto inesperado – uma foice na cabeça – e você perde aquela fotografia única, de ganhar prêmio, ou, a essa altura melhor ainda, ganhar dinheiro. Fora isso, era tédio, esse sentimento de lugar nenhum, ele pensou (*Ibidem*, p. 121).

O que move o fotógrafo é a estriagem do dinheiro, do trabalho. Porém, isso lhe dá a sensação de “lugar nenhum”. O desejo de conseguir uma fotografia digna de prêmio é substituído pelo desejo de conseguir dinheiro. O que importa não é o prêmio, mas o dinheiro. Numa sociedade em que o valor da arte como arte foi suplantado pelo valor de mercado. Numa primeira leitura podemos ver a submissão do fotógrafo ao trabalho e ao dinheiro como uma necessidade básica de sobrevivência, porém, numa segunda leitura, essa submissão pode ser vista como uma exigência da sociedade atual. Um momento em que o sujeito não importa e sim o que ele pode produzir.

Por meio da lentidão o fotógrafo consegue deslocar o espaço estriado do trabalho. A sua função no jornal exige que ele fotografe um deputado, mas ele possui em si o poder de determinar ou de tardar o máximo possível o momento de fazer as fotos “- Vou trabalhar. Se ligarem, você diga que saí para fotografar aquele filho da puta do deputado. Eles que esperem” (*Ibidem*, p. 53). O “vou trabalhar”, na verdade é revelar as fotos de Íris, o que significa perder dinheiro e atrasar o serviço do jornal, arriscando perder o trabalho, nesta situação, o fotógrafo tem em si o poder de revide e o exerce. O que demonstra, como dito antes que: “Às vezes bastam movimentos de velocidade ou lentidão para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 214). O fotógrafo, com a lentidão para cumprir a tarefa determinada pelo trabalho funcional, não se liberta da estriagem, mas desloca as regras.

Além do trabalho no jornal o fotógrafo faz trabalhos extras como as fotos de Íris que ele foi contratado para tirar a troco de 200 dólares por cada filme não revelado. Nesses trabalhos as fotografias por dinheiro ainda continuam, mas é com as fotos de Íris que o trabalho do fotógrafo ganha algum alisamento. Nos trabalhos extras a hierarquia do jornal já é extinta, mas ainda persiste o poder do dinheiro, de fato, é só com as fotos de Íris que o fotógrafo consegue se libertar do poder do espaço estriado do trabalho e do dinheiro, e revelar fotos por prazer.

No contexto romanesco os espaços estriados se estendem ainda ao dinheiro que é um espaço fechado com suas regras bem demarcadas que ignoram as individualidades criam novas formas de subjetividades. No espaço do dinheiro os sujeitos são vistos pelo seu potencial de produção, onde o sujeito vale o que produz.

Alguns personagens não conseguem se adequar ao espaço estriado do dinheiro. O fotógrafo é um deles. Ele se apegua às formas tradicionais de revelação da fotografia em detrimento das formas digitais que são mais rápidas e por menor custo. E por isso se vê inadequado ao espaço do dinheiro.

Íris é a maior representante de revide diante do estriamento que o dinheiro proporciona. Mas ela entende que na sociedade do consumo, “dinheiro é civilização”. Íris até insiste em se esquivar ao trabalho, mas não pode fazer o mesmo em relação ao dinheiro. A liberdade que ela tem em relação à funcionalidade não há em relação ao dinheiro. Ela depende da personagem do Dr. Joaquim, pra ele ela se

vende e tem sua liberdade limitada e precisa ouvir o desaforo: “-Sabe sim, menina. Não sou inteligente (...). Sou interessante. Tenho dinheiro. Não sou inteligente; sou interessante. Para você, vale mais. É muito mais útil” (*Ibidem*, p. 19). Mesmo como formas de luta contra a estriagem do trabalho, Íris não pode ser inteiramente nômade, visto que a cidade é estriada por excelência e nela sempre haverá formas de luta contra os alisamentos.

4.1.2 A rua: ambiguidade

A rua é um espaço ambíguo. Ela faz parte da organização da cidade como espaço estriado. A rua tem sua função, a de via de acesso. Porém, este espaço pode ter sua função alterada pelos nômades que dela fazem uso como espaço de fixação. Os mendigos têm na rua sua casa, nela eles estabelecem seu local de movimento durante o dia, e de parada, à noite.

O sujeito que ocupa a rua é quem a estabelece como espaço estriado ou liso. Quando a rua é ocupada por Íris, o fotógrafo, Lídia, Mara, Duarte ela é tida na sua função originária de local de acesso, nela eles se movimentam: vão do trabalho para suas casas, bares, cinemas, lojas e outros espaços abertos ou fechados. Mas o pequeno traficante faz da rua seu local fixo, a esquina é seu local de parada, de abordagem do cliente ou do possível cliente de drogas, um meio de ganhar dinheiro (capital-liso) fora das regras sociais pré-estabelecidas. A banca de jornal e revista vende sua mercadoria e ocupa o espaço de acesso da rua de forma fixa. Os pedintes que em diversos momentos abordam cada personagem são formas de quebra do espaço da rua apenas como acesso.

A cidade como exemplo de espaço estriado por excelência tem na rua o espaço que possui em si as duas potencialidades, nela o liso e o estriado não se excluem ambos são possíveis.

Na rua, personagens se igualam. São anônimos que se movimentam ou param. Mara, que é analista, quando na rua é apenas mais um sujeito anônimo com as mesmas preocupações das outras personagens. Lídia e Íris se cruzam na rua, mas o espaço faz com que elas sejam apenas mais duas pessoas indo ou vindo para algum lugar.

A busca pelo dinheiro é uma característica comum às personagens. Íris se prostitui por vingança e por dinheiro. O pequeno traficante se arrisca em busca do

mesmo fim. O fotógrafo se sujeita a fotografar uma moça às escondidas por dinheiro. A sortista coloca anúncios de leitura em panfletos em busca de mais clientes para com isso conseguir mais dinheiro. Mara se submete a ouvir Íris e outros pacientes em troca de dinheiro. Lídia e Duarte se submetem ao trabalho que os sufoca por dinheiro. Essas sujeições ficam claras em todas as personagens, sejam elas anônimas ou não. Como diz Íris “dinheiro é civilização”. Independente de capital-estriado ou capital-liso, as personagens desistem de seus desejos individuais em busca do dinheiro que é imposto como necessidade.

A fotografia como arte fica ameaçada pelo dinheiro. Como numa alusão direta à escrita por dinheiro ou a escrita por arte. Um espaço onde até a autoestima se compra: “estou precisando de um pouco de autoestima, um produto que se compra em farmácia, essa fantasia surrada de autoajuda” (TEZZA, 2004, p. 65).

As preocupações e desejos os assemelham, mas o espaço – a rua – de acesso os distancia. As personagens do romance são distantes de si e dos outros, apenas o leitor, com a ajuda do narrador, consegue ver as preocupações e desejos que os aproximam.

4.1.3 O nômade no estriado

A cidade é o espaço estriado, da organização fechada e delimitada. Porém, aberta ao alisamento, nas favelas, nas periferias essa delimitação se esvai e o espaço fechado se esparrama em todas as direções sem nenhum controle de número ou direção:

A cidade libera espaços lisos que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro do trabalho ou da habitação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 188).

Cabe questionarmos como o liso da cidade aparece em *O fotógrafo*, já que tudo se passa na região central e o liso são as favelas que se esparramam na periferia. No período tecnológico não é novidade que as questões de espaço, de distâncias, possuem novos significados. Porém, ainda não é por meio da tecnologia que o periférico está no centro. Não aparece este motivo, mas os focos de Máquinas

de Guerra estão no centro. O desocupado que faz da rua seu lugar, os mendigos que fazem da escadaria do cinema seus bancos, são os nômades que ocupam o estriado sem se deixar estriar pelo espaço.

Quando Lídia e Duarte vão ao cinema no meio da tarde, é preciso que passem no meio de dois mendigos que não se sentem deslocados. Os mendigos ocupam aquele espaço que na estriagem da cidade é um local de passagem e não de se fixar, mas eles fazem daquele local um local parada sem se incomodarem: “E de repente, subindo quatro degraus entre dois mendigos que conversavam tranquilos ali sentados, um em cada ponta da escada breve, viu-se exatamente diante do Cine Luz” (TEZZA, 2004, p. 58). O centro comporta as ruas, os sinais de trânsito, os comércios, praças e órgãos públicos, mas também comporta pedintes, sortistas, camelôs e outros nômades que deslocam a estriagem da cidade, não são focos de libertação, mas focos de luta. Válido é relacionarmos aqui a cena dos mendigos que conversam tranquilamente com a falta de diálogo entre os sedentários.

4.1.4 As misturas e suas implicações

As misturas de liso-estriado, sedentário-nômade, máquina de guerra-aparelho de estado, seja personagem, discurso, espaço ou tema demonstram que o texto exige um tratamento transdisciplinar. Toda a construção direciona o olhar do leitor para um refletir do sujeito sobre si e sobre o mundo, uma escrita que reflete sobre sua condição como arte e sobre sua condição em relação a outras escritas funcionais.

O estudo dos espaços no romance nos ajuda a perceber como suas características de passagens e fronteiras também se estendem para outros espaços que estão no romance e fora dele, o que nos possibilita discutir questões de construção relacionadas ao romance e à literatura em geral. No romance, podemos dividir de modo simples os espaços em macros e micros. E em ambos podemos separar, num primeiro momento, o liso e o estriado, mas em ambos encontramos passagens e transformações de um ao outro e os posicionamentos fronteiraços que se caracterizam por estar sempre em fase de lugar nenhum, de vazio. A vida cidadina em *O fotógrafo* não é demonstrada como o lugar desejado que enfeita a

imaginação e sim como condição imposta. As facetas do “admirável mundo novo” são demonstradas em todas as suas possibilidades despersonalizadoras do sujeito.

Todo o enredo se passa na cidade, em que parques, casa, acessos, cinemas, bares, escolas, universidades, são construídos – é o espaço cenário demonstrado apenas na sua parte central, o que anula qualquer proximidade com o natural, fazendo do artificial o absoluto. Um espaço tão estriado que os focos de alisamento oportunizam conflitos nas personagens e consequentemente nos espaços por elas ocupados, a tensão dos conflitos gera ambiguidades, busca por reposicionamentos que possibilitam os focos de alisamento e estriagens.

A inadequação diante das ideologias dos anos 60-80 aparece sufocada na personagem do fotógrafo. Nele se vê a figuração do sujeito que se debate entre o sobreviver na simulação ou lutar contra os simulacros dos discursos ideológicos. No espaço discursivo, se materializa as passagens e fronteiras dos outros espaços no romance. O discurso fotográfico e o discurso do poema se cruzam no mesmo texto e nas mesmas personagens.

Na personagem do fotógrafo, encontramos o desejo de escrever um poema – o poema que no final ele afirma não tê-lo escrito – o fotógrafo que também deseja fazer fotografias não feitas, fotos que estiveram prontas no olhar fotográfico, mas que o instante único passou e não mais poderá ser novamente. Ambos, fotografia e poema, fazem parte da realidade do fotógrafo. A transformação de um discurso no outro e o imbricamento de ambos está na fotografia não realizada e no poema não escrito, mas ambos estão no romance, ambos podem ser vistos e lidos pelo leitor que os têm através das palavras. Poema e fotografia estão na ausência.

O sujeito literário não consegue alcançar a fotografia nem o poema, mas o sujeito leitor os alcança. No espaço existencial do sujeito personagem a saída é se fechar. Seja no espaço aberto ou no espaço fechado o sujeito simula para evitar confrontos diretos, a guerra fica apenas dentro de si. Íris não simula estriagem, ela vive em conflito direto, porém se vê vencida pela estriagem do dinheiro, do trabalho, da cidade e pensa em domesticar.

As misturas que implicam passagens têm na imagem da porta a sugestão do entre, a possibilidade do fora e do dentro, de se escolher um lado ou outro. Mas ela pode, acima de tudo, sugerir o estado de passagem. Refletimos melhor um recorte que a porta aparece como enquadramento?

A batalha de painéis prosseguiu até ela arrancar de lá uma chaleira. Ele se aproximou dois passos e viu como o sol da vitraça em frente à pia devastava-a de luz; a porta fazia uma moldura natural – uma fotografia inteira de pequenos objetos atravessados por um perfil feminino impreciso de sol (TEZZA, 2004, p. 26).

Por esse recorte percebemos que Íris está na cozinha e o fotógrafo que do lado externo à cozinha consegue vê-la na moldura da porta, que orienta a fotografia imaginária. A porta tem a função de orientar a possível foto e ao mesmo tempo por meio do recorte, ocultar outros prolongamentos do espaço.

Em outro momento, a porta serve primeiramente como delimitação. Quando aberta congela os gestos como numa espécie de suspensão do tempo, do tempo de passagem que a porta possibilita.

Mas ela não deu tempo – abriu súbita a porta da rua e diante deles uma figura desengraçada com uma câmera pendurada no peito, uma sacola a tiracolo, esticava o dedo naquele exato instante em direção à campainha.

(...)

A mão no ar, a porta abriu – e havia duas figuras recortadas contra a luz diante dele. (...) A mão, suspensa no ar em direção à campainha, fez um gesto súbito para baixo e mergulhou no bolso, atrás de um cartão imaginário (TEZZA, 2004, pp 22-23).

Quando o fotógrafo chega à porta do apartamento de Íris, a porta é aberta. Antes houve toda uma preparação para chegar à porta, como no processo de preparação para tirar um foto. Mas quando a mão estende para tocar a campainha a porta, súbita, é aberta como no *flash* para uma foto. O *flash* suspende o tempo. A técnica usada no discurso do romance para mostrar essa suspensão do tempo neste recorte foi o término súbito de um recorte e a continuação do instante só no próximo recorte. A porta quando aberta suspende o tempo, paralisa-o, pois é um instante único de passagem. Como na fotografia que capta a imagem para materializá-la no olhar fotográfico.

4.1.5 As máquinas de guerra e os aparelhos do Estado em *O fotógrafo*

No romance *O fotógrafo*, de Tezza, o leitor pode percorrer ruas centrais, cinema, bares, dentre outros locais do espaço simbólico da Curitiba ficcional por meio das personagens que se movem, às vezes, sem sair do lugar ou por meio do

foco do narrador câmera que percorre a cidade passando pelo ponto de vista de personagem a personagem. A cidade é mostrada em fragmentos, ora num espaço ora em outro, é por meio dos recortes que o cenário e suas personagens são apresentados pelo misto de narrador câmera e onisciência seletiva³ (FRIEDMAN, 2002).

Os recortes do cotidiano em meio ao fluxo urbano não se interrompem, um parece independe do outro ao mesmo tempo em que são simultâneos, se ocorre algum imprevisto, como uma abordagem indesejada, logo se encontra uma forma rápida de contorno, chamando um taxi, insinuando a procura de alguém ou algo, ignora e desvia-se. Os acasos do caos urbano são movimentos que independem dos sujeitos que o habitam. O que possibilita também a relação do espaço urbano, presente em *O fotógrafo*, com a representação dos jogos. Vejamos.

Deleuze e Guattari (1997, p. 13) comparam o aparelho do Estado à máquina de guerra segundo a teoria dos jogos. O Xadrez como representação do primeiro e o Go⁴ como representação do segundo, o segundo territorializa e desterritorializa, já o primeiro, Xadrez, codifica e decodifica o espaço (*Ibidem*, p. 14).

Imaginamos, então, o romance *O fotógrafo* como um tabuleiro. Nele temos personagens que representam peças de Xadrez – as codificadas, sedentárias – e as que representam peças de Go – não codificadas, nômades, as máquinas de guerra.

No Xadrez, cada peça possui um nome, uma função e é por esta função que seus movimentos são regidos. No Go, as peças são todas iguais e assim também sua função, se territorializar e desterritorializar o inimigo. Outro diferencial é a organização inicial dos dois jogos: enquanto no xadrez as peças são todas colocadas no tabuleiro para depois começar o jogo e posteriormente se movimentarem de acordo com sua função, no Go as peças vão sendo colocadas no decorrer do jogo e não se movimentam. Contrastando as características de ambos os jogos podemos relacioná-los ao romance *O fotógrafo*, onde percebemos que

³ Assunto com uma discussão maior no Anexo 01 no final da dissertação.

⁴ Originário da antiga China, há cerca de 5 mil anos. Hoje, conhecido por Go, *Weiqi* ou *Baduk* é um jogo estratégico de tabuleiro, em que duas pessoas posicionam pedras de cores opostas. Durante o jogo, as peças não são movimentadas. Elas são apenas colocadas no tabuleiro, um jogador por vez. Porém, existe certa "noção" de movimento, uma vez que as pedras vão eventualmente sendo colocadas "em linha" para aumentar o domínio de um jogador sobre determinada região do tabuleiro. As peças podem ser capturadas, caso sejam totalmente cercadas pelas peças do adversário, assim o jogo deve ser feito de modo a obter o máximo de território para si, e ao mesmo tempo posicionar-se de modo a se defender do adversário (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Go>. Acesso em: 15 de março de 2012).

temos peças de Xadrez e peças de Go, e que as de Go são as lisas e as de Xadrez são estriadas.

O espaço citadino de Curitiba demonstrado em *O fotógrafo* é estriado por excelência, pois é uma cidade e acima de tudo, planejada. Nele os sujeitos precisam se estriar, porém as máquinas de guerra que são exteriores ao aparelho de Estado estão presentes, mesmo que inadequadas ao espaço da cidade planejada, e, isso é o que devemos considerar: as variáveis dos dois espaços e suas relações. Aqui cabe lembrarmos novamente as palavras dos próprios teóricos. Eles alertam para o fato de que os dois espaços só existem, de fato, graças às misturas entre si; pois o espaço liso não para de ser traduzido num espaço estriado e o espaço estriado é constantemente revertido a um espaço liso (1997, p. 180).

É por meio de tais misturas que o espaço ficcional em *O fotógrafo* é construído. O estriado que permite às personagens reconhecer e trafegar pela cidade também é o espaço do desejo de se libertar, de se alisar. Há dois tipos de espaços no romance, embora de forma bastante implícita e talvez pudéssemos incluir um terceiro espaço como em *a Terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa. As fronteiras são invisíveis, o liso e o estriado se misturam no mesmo espaço com fronteiras movediças. Vejamos, então, algumas personagens nômades e sedentárias no romance.

Há personagens movidas pelo desejo de se estriar, a exemplo de Íris, uma personagem que sente náusea por se prostituir, ela não possui amarras sociais, não possui uma função. Poderíamos pensá-la como uma peça do Go e não do Xadrez (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 13-14), mas que deseja se inserir ao sistema, quer se estriar. Íris é uma personagem nômade no sentido de não estar presa a nenhuma função, porém entende que não é fácil ser assim, suas escolhas são difíceis, sua “liberdade” requer um preço, a organização social exige um papel a ser ocupado; Íris precisa de um, pois “dinheiro é civilização”, expressão da própria personagem (TEZZA, 2004, p. 28-29).

O fotógrafo – personagem – vê Íris como “alguém que talvez deseje se domesticar, mas não sabe ainda se isso será um bom negócio, e por isso toda a pele se eriça mesmo quando os olhos se entregam aos olhos da fotografia” (*Ibidem*, p. 65).

Íris é a representação da pessoa que não se aderiu às amarras do capitalismo, uma pessoa que foge aos padrões estabelecidos aos habitantes de uma cidade de classe média – aparelho de Estado – que exige a domesticação ao trabalho, às funções bem demarcadas de cada um. A adesão ou não à organização capitalista é vista como um negócio que Íris ainda não sabe se é bom, afirma a personagem do fotógrafo.

O fluxo da organização da cidade gera tensão nas relações entre o espaço e os sujeitos. É da relação entre eles que o texto se constrói numa existência assustadora, provocativa e silenciosa, uma solidão que se intensifica com o decorrer das imagens mostradas. O fluxo da rua perturba e oprime o sujeito que vive a tensão de a qualquer momento ser empurrado para a linha de ônibus; o fotógrafo sente esse medo:

como quem sente um pavor súbito de que o empurrem para o asfalto, para matá-lo sob as rodas de um ônibus; avança, costura dois carros, agora mais lentos pelo sinal vermelho que se ascende na esquina, e chega ao outro lado, numa segurança momentânea (p. 12).

A organização do trânsito é exemplo de estriado (todavia abrigue no seu funcionamento impulsos de alisamento), com linguagem pré-estabelecida. Com vias para ônibus, carros, pedestres, sinais de trânsito, cada peça no seu devido lugar e realizando sua função.

O *fotógrafo* é principalmente um romance de cenários psicológicos. É repleto de lugares nos quais se encenam os acontecimentos, que são metáforas de espaços sociais, de posicionamentos ligados e costurados pelo narrador câmera que tudo focaliza. Há recortes que são mostrados, mas que não passaram de um aparente pensamento de alguma personagem que por meio do arranjo do narrador são transformados em imagens prontas.

Certamente, é a partir de imagens conhecidas que há a possibilidade de tornarmos os recortes em imagens familiares. São recortes de fachadas de prédios, pedaços de praças, percursos de ruas, recortes de casas e apartamentos que nos são mostrados em partes e possibilitam a construção do espaço completo: como, por exemplo, o “Edifício Liberdade” (*Ibidem*, p. 9). O narrador supõe o que se passa no mais íntimo das personagens e narra o que elas pensam ou o que ele acredita

que elas estejam pensando e assim constrói pluralidade de sentidos na pluralidade de recortes.

Por hora deixemos Íris como personagem representante das máquinas de guerra no romance. Entretanto, é importante lembrar a inadequação que a incomoda e gera um confuso desejo de se domesticar, isto é, de se estriar.

Os nômades aparecem como personagens secundárias, a saber: o desocupado, um possível traficante que ocupa o espaço estriado da calçada (*Ibidem*, p. 11), mas não é um sujeito sedentário, é nômade e que ao menor sinal de ameaça, desliza para algum espaço liso de “um país subterrâneo nascendo do outro lado do fosso” (*Ibidem*, p. 11)

Na rua os sedentários e os nômades se cruzam, mas não há comunicação. Assim como o diálogo entre o desocupado e o fotógrafo (*Ibidem*, *passim*) é um diálogo surdo e mudo, em que o fotógrafo pensa a respeito do desocupado e, em seguida, começa a se ver de fora, pelo olhar do outro, numa espécie de extensão da imagem exterior, “O excedente da visão estética” de que fala Bakhtin (2003, p. 21) o fotógrafo tem um encontro inesperado: “um menino de rua parou ao seu lado para admirar a máquina, com a segunda intenção de pedir esmola, mas o fotógrafo foi adiante sem olhar para ele” (*Ibidem*, p. 34). Personagens sedentárias e nômades se cruzam constantemente, por isso podemos pensar num espaço liso e estriado com fronteiras invisíveis.

Graças à mistura desses dois espaços no romance é que encontros de nômades e sedentários são recorrentes em todo o espaço ficcional. Não vamos destacar todos aqui, por razões claras do espaço estriado que é o da produção acadêmica e ainda por ser desgastante e desnecessário à compreensão do assunto. Todavia, é relevante expormos o encontro de Íris – personagem lisa (nômade) que deseja se estriar – com uma personagem sedentária, que não recebe nome, apenas conhecido como: o pequeno traficante. Na esquina, Íris encontra uma figura:

olhos aguados, completamente desprovidos de expressão, ela pensou. Algo gelado – indiferente – como a cera. Isso: uma figura de um museu de cera. A plaquinha no pedestal: o pequeno traficante. Um pirralho loiro, com um topetinho ridículo sobre a testa curta. Alguém subnutrido na infância nunca mais conseguiu repor os neurônios. Mais um pequeno filho da puta (*Ibidem*, p. 43).

Ambos são nômades (Íris e o pequeno traficante), mas não necessariamente são iguais, pois Íris quer se estriar. Íris é a representação clara de sujeito difuso, que vive entre o nomadismo e o sedentarismo: nômade por não possuir uma função e sedentária por ter seu espaço – o apartamento – fixo onde reside e o curso de História que ela luta para não desistir.

Cabe relacionarmos Íris ao fotógrafo, que também é um sujeito difuso. Ele é sedentário, pois possui uma função pela qual é reconhecido – fotógrafo – o mensageiro da imagem, mas pode também ser colocado como nômade pelo desejo de se libertar. Nele há um ressentimento por estar “no lugar errado na hora errada e fazendo a coisa errada” (*Ibidem*, p. 10). O fotógrafo se sente assim quando aceita fotografar Íris às ocultas, mas isso pode ser visto também como um sujeito que se sente inadequado como sujeito estriado.

Como vimos anteriormente, há personagens sedentárias e nômades em *O fotógrafo*. A cidade representada é a da sociedade disciplinar, das funções. O sujeito é reconhecido pela função que exerce na sociedade “as pessoas negociam perpetuamente seus territórios. Alguns se encolhem discretos, para não esbarrar em ninguém” (*Ibidem*, p. 115). Exemplificamos essa compartimentação de funções e consequentemente de espaços, comparando dois casais: Mara/Duarte e O fotógrafo e sua esposa Lídia.

Mara, personagem sedentária, é a analista que cumpre sua autêntica função e cuida para não ultrapassar as fronteiras entre ela e seu esposo – o professor universitário, Duarte, que também tem seu espaço bem demarcado em relação à esposa.

Numa tarde livre quando Mara caminha pela rua, numa livraria, por acaso, encontra um livro: “História da Literatura Brasileira (...) com a ideia absurda de presentear Duarte, hoje mesmo” (*Ibidem*, *Id*), mas lembrou: “Duarte precisa marcar o seu território, em todas as pequenas coisas”. Assim como no jogo de Xadrez onde o rei, a rainha, os bispos, os cavalos, as torres e os peões têm seus movimentos pré-estabelecidos, Mara e Duarte também têm.

Mara e Duarte são representantes claros de ocupantes do espaço estriado. Mara convive bem com a função específica de cada dia, com o lugar demarcado a ocupar. Em Mara, o leitor não encontra preocupações existenciais, a não ser

preocupações básicas com seu esposo, com o bem estar das três filhas e com seus pacientes.

O professor Duarte convive, aparentemente bem, com sua função de professor universitário, porém precisa de um pouco de ficção. Sempre que tem uma folga foge para o cinema, o Cine Luz, próximo à Universidade. Parece se equilibrar, a contento, com as regras do sistema. Todavia, cabe ressaltar um diferencial entre Duarte e sua esposa. Ele não foi sempre sedentário. Era nômade, mas ao se casar com Mara encontrou sua função de esposo “perfeito”, sua função social e familiar, mas é no interior da personagem que está o conflito: “Duarte só cresce e se ilumina pelo olhar alheio” (*Ibidem*, p. 59). É interessante relacionarmos Duarte à principal característica de *Ilusões perdidas*, de Balzac, pois o próprio Duarte o cita no romance, como se o retrato das desilusões das personagens ao longo de suas vidas no livro de Balzac refletisse as desilusões contidas da personagem Duarte.

Na relação de Lídia e o esposo – o fotógrafo – não é diferente, há a demarcação de territórios. Vejamos com as palavras do próprio fotógrafo; “A minha função é olhar, não é pensar (pensando em Lídia), defendeu-se ele, e sorriu: a minha função. Ridículo. Temos funções, obedecemos a algum chamado” (*Ibidem*, p. 65).

Lídia, professora de educação básica, com sete anos de casamento com o fotógrafo, sabe claramente que precisa por um fim nesse relacionamento que, na prática, já não existe mais. Não há comunicação entre eles. Quando a família está em casa – o fotógrafo, Lídia e a filha, Alice – percebe-se a frieza da obrigação de estarem juntos, num tempo pequeno – horário de almoço – que para eles, com exceção de Alice (comparada a um animalzinho pelo pai), é um martírio, mesmo nesse pequeno tempo. Lídia cumpre regras, mas sente-se sufocada, e chega até mesmo a se apaixonar pelo professor Duarte, como se ele pudesse devolver a ela o território perdido.

Na Universidade, quando Lídia encontra o professor Duarte e juntos caminham em direção ao cinema. Lídia pensa:

Eu não tenho mais território pessoal, ela quase afirmou em voz alta; eu cumprio tarefas – como se estivesse na analista, na aula de ginástica, no cabeleireiro, no confessionário infernal de todos os dias. Não, não é bem isso, não é o cumprir tarefas, é o fato de que não tenho mais solidão, nem intimidade; tenho apenas essa sensação de viver escancaradamente em público (*Ibidem*, p. 56)

Lídia está, fisicamente, ao lado do professor Duarte, sente-se mal e pensa ser a filha quem retirou dela a solidão necessária a todo sujeito, ela procura alguém a quem culpar por sua inadequação, pois: “Ressentir contra Deus é inútil. Assim, ressentimos contra os outros que nos atravancam” (*Ibidem*, p. 46).

Lídia, que acaba de ser aprovada em uma seleção de mestrado, ainda sente que sua condição de personagem sedentária parece não estar completa, ela precisa se desvincular do esposo que não a acompanha em seu espaço estriado, pois ele – o fotógrafo – não quer ser prisioneiro de nenhuma função, o que dificulta qualquer diálogo entre eles: “Eles (Lídia e o fotógrafo) não são mais do tempo bom em que os animais falavam, o fotógrafo pensou” (*Ibidem*, p. 70, grifos nosso).

O fotógrafo sabe que há algo errado, que sua função de pai e esposo já não funciona, se é que algum dia funcionou. Ele não se sente bem ocupando funções. Não se encaixa bem nem como fotógrafo, pois não se adapta às novas máquinas fotográficas:

as máquinas fotográficas que nem usam filme e que fazem deste laboratório escuro um buraco medieval onde um charlatão todos os dias tenta transformar pedra em ouro; eu (o fotógrafo) faço parte dessa gravura antiga, amarela e gasta nas bordas, ele pensou (*Ibidem*, p. 68, grifos nosso).

Vemos, pois, que o fotógrafo, assim como sua esposa, está deslocado e da mesma forma que Lídia acha em Duarte sua válvula de escape, o fotógrafo vê em Íris – personagem nômade – o seu ideal de liberdade. O fotógrafo não tem espaço para se identificar, com exceção do pequeno quarto escuro e improvisado no fundo do banheiro. O fotógrafo vive de improvisar lugares, ocupar espaços errados na hora errada o que o concretiza como sujeito inadequado e sem um espaço próprio.

Íris, diferentemente do fotógrafo, tem seu espaço próprio, o apartamento herdado do pai, espaço com o qual ela se identifica, pois, assim como sua vida é desprovida de ordem, o seu apartamento é desprovido de organização, em especial o quarto, lugar mais íntimo:

O meu quarto está uma catástrofe, ela pensou. Jogou tudo o que estava na cama no chão e deitou-se no lençol nu, olhando para o teto. Ela (Íris) via sempre no teto uma rachadura sutil que se ramificava e ela imaginava formas desdobrantes. Hoje não tem forma nenhuma, ela pensou, fechando os olhos (*Ibidem*, p. 75, grifos nosso).

Da mesma forma que o fotógrafo se identifica com o espaço retraído no fundo de um banheiro, Íris se identifica com a desordem de seu quarto. Em especial com a rachadura no teto, que quando levava uma vida de total liberdade, ambas se identificavam por variadas formas a se desdobrar, mas agora que nutre o desejo de se estriar, de se domesticar já não vê forma alguma.

É certo que nem todas as funções são reconhecidas e nem por isso deixam de serem funções. Principalmente nos grandes centros onde a velocidade está bastante presente. De acordo com Bauman (2001), hoje vivemos a modernidade líquida onde nada se fixa. A sociedade que outrora fora sólida, seja na religião, na forma de organização de Estado, hoje desliza, escorrega por entre os dedos. Poderíamos, então, pensarmos numa sociedade onde o conceito de espaço liso caberia, porém a sociedade líquida não deixa de ser a sociedade com certa organização, pois é a sociedade também do capitalismo. Os grandes centros possuem suas praças, seus, ainda que poucos, demarcados espaços públicos e privados, não mais com o mesmo sentido de outrora.

Liso e estriado convivem juntos, podem até ser confundidos. Há no espaço estriado de sociedade organizada o espaço liso do nomadismo. Assim, como no processo de erosão, com o passar dos tempos, a noção de espaço mudou. A noção de espaço como aquilo que o ser humano podia percorrer com maior ou menor rapidez, utilizando as próprias pernas ou as de um animal, foi minimizada pela velocidade dos meios de transportes terrestres, marítimos e aéreos e foi finalmente destituída pela celeridade dos meios de comunicação. Todas essas mudanças causam uma espécie de apreensão que deixam o sujeito suspenso num entre-espaço, nem liso nem estriado, ou os dois ao mesmo tempo, criando um terceiro espaço.

O que resulta na tensão do sujeito indeciso, o que parece ser o ponto chave para entendermos o sentido geral em *O fotógrafo*. Nele o discurso flutua entre o direto e o indireto, sendo que este predomina. O texto inicia com uma frase pensada pelo fotógrafo “A solidão é uma forma discreta de ressentimento”, frase esta que será retomada em outros momentos do texto. A tensão é mantida pela revelação das personagens que é feita aos poucos como no jogo do Go em que as peças são

colocadas no decorrer do jogo. Espaços e personagens se constroem e juntos se completam e completam a tensão num misto de narração e descrição.

Cenas também reforçam o principal, a indecisão: “a mulher sai do hall e vai telefonar ao marido que trabalha a oitocentos e quarenta metros” (aparente pensamento do fotógrafo) “e dizer que (...)” a frase fica assim mesmo, inconclusa, em relação à mulher, mas continua já pensando em sua esposa, Lídia, “O que Lídia quer me dizer? Ela está mandando sinal faz tempo” (TEZZA, 2004, p. 10). Além da quebra, ocorre também uma mudança na construção do sentido na frase: a mulher que saiu do hall do prédio é que ia dizer algo ao marido, mas leva o personagem a outro pensamento que faz mudar bruscamente de pensamento sem ter concluído o anterior, o que gera quebra; isso se repete outras vezes no romance, o que também é um gerador de tensão e indecisão.

A personagem, o fotógrafo, parado na rua fica a observar as pessoas e nesta observação foca mais um exemplo de indecisão, a condição humana. Ele observa uma menina que reluta entre ir para a esquerda ou para a direita “se decide pela direita, e corre” (mas o fotógrafo não consegue fazer a mesma coisa, ele que vive entre o espaço liso e o espaço estriado, ou melhor, vive no estriado, mas deseja o liso, assim ora vive um ora vive o outro) o fotógrafo até tenta fazer a mesma escolha que a menina, “ele até tenta, se coloca na mesma posição, levanta a mão direita, mas” (*Ibidem, loc. cit.*, grifos nosso).

Vemos, pois, que há no romance tanto personagens lisas – Íris, o pequeno traficante – quanto estriadas – Lídia, o fotógrafo, Mara, Duarte – e também personagens flutuantes entre os dois espaços - Íris e o fotógrafo – umas buscando se estriar (Íris) e outras se alisar (o fotógrafo), o que demonstra a transformação social pela qual passamos como também a transformação do próprio ato de narrar no mundo atual.

Todos esses aspectos relacionados em *O fotógrafo*, nos remetem aos outros textos de Tezza em que as principais personagens estão sempre em busca de uma saída, de mudar o cenário, de quebrar o que as engessa à vida de escolhas simuladas. Isso acontece, por exemplo, com o jovem da cicatriz no livro de contos *A cidade inventada*, no conto de mesmo nome (1980); em *Juliano Pavollini* (1989) com a personagem de mesmo nome que foge da casa dos pais e a continuação desta mesma personagem como André Devine com os fantasmas de Juliano em *O*

fantasma da infância (1994), nos romances *Aventuras provisórias* (1989) com as personagens João e Pablo; em *Trapo* (1988) com a personagem de mesmo nome; em *O Fotógrafo* (2004), como vimos, não só com o protagonista, mas também com as personagens secundárias e pode-se ver esses reflexos no pai, personagem de *O filho eterno* (2007), que tenta resistir a qualquer forma de alienação que a mídia, o trabalho, a família, enfim, a sociedade possa oferecer. O que confirma o tema tensão como bastante expressivo no contexto da obra de Tezza.

Verifica-se, então, a necessidade de debruçar o nosso olhar para o espaço que se constitui na literatura do nosso tempo e que nas entrelinhas deixa entrever o modo como se forjam as relações sociais e a formação política social nos espaços e nos entre – espaços. Nesta sociedade que saiu do “estriado” para o “liso” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.197), do Xadrez para o Go (ibid, p. 13-14), do “sólido” para o “líquido” (BAUMAN, 2001), ou em uma maior complexidade: em dois polos que convivem no mesmo espaço e tempo como os dois tipos de personagens e espaços demonstrados em *O fotógrafo*.

Outro aspecto de relevante importância no romance estudado é a relação do trabalho de processo de escrita com o ato fotográfico a narração que imita a linguagem cinematográfica, a linguagem do poema e a descrição que se aproximam das características da fotografia. O que mostra que não há só a mistura de espaços e personagens distintas em um mesmo espaço. Há ainda a mistura de artes, de gêneros: de espaços no espaço. Dito isto, passamos então ao estudo do espaço da fotografia no espaço literário do romance e os entre espaços que o encontro dessas duas técnicas artísticas promove.

Em *O fotógrafo*, observamos o sentimento experimentado pelas personagens que é também o sentimento narrador sobre a dificuldade do ato de escrever em função da falta de experiência coletiva. Juntamente com a memória coletiva que se esvai em meio à velocidade dos chamados meios de comunicação dos quais nos fala Paul Virilio, a palavra escorrega entre os dedos na escrita e na fala, restam apenas os balbucios.

A falta de comunicação entre sujeitos nos remete à dificuldade de comunicação entre o escritor e seu receptor, o leitor. Os balbucios, o grito que resulta em um “foda-se” sufocado, tão baixo que só seu próprio enunciador ouve é resultado claro dos últimos suspiros dos sujeitos ressentidos da modernidade. São

eles os prisioneiros, ou melhor, os nômades sedentarizados a contra gosto. Os nômades no espaço estriado são inadequados por natureza, são os desterritorializados que convivem com seus desterritorializadores invisíveis e, no mesmo instante, próximos. É a sociedade dos ressentidos no labirinto urbano. É preciso domesticação como forma de sobrevivência.

Das misturas, tem-se a sobreposição de imagens. Da mesma forma que os espaços lisos e estriados se misturam, as imagens - transformadas em recortes fotográficos por meio das palavras – também se misturam, como numa exposição de fotos que estão lado a lado e ao mesmo tempo sobrepostas, haveria em *O fotógrafo*, ponto ou pontos, que ligam tematicamente ou não uma imagem a outra. Quais seriam esses pontos no romance? Se é que podemos identificá-los. Seria a problemática relacionada à solidão do sujeito no espaço urbano? A inadequação do sujeito nesse espaço vigiado e controlado? Que assim como no espaço panóptico de Foucault (1987), quando o sujeito não está sendo vigiado de fato, ainda pensa estar sendo e assim há sempre o controle presente, mesmo que só na mente do controlado. Diríamos que ambos. Um não exclui o outro, ao contrário, se intensificam mutuamente, assim como os espaços liso e estriado, os espaços fotográfico, romanesco e literário.

A ideia de sobreposição de imagens que se nos mostra pela forma como a estrutura do romance está colocada no espaço do livro como um todo é apenas um dos indícios da justaposição de diferentes formas de arte: o cinema, a literatura, o teatro. Isto é reforçado na intertextualidade explícita do texto em versão fílmica e versão textual. As relações diretas com o livro no filme/no cinema e ao mesmo tempo com o livro objeto na fala da personagem Duarte a referência direta ao romance *As ilusões perdidas*, de Balzac. Segue:

INTRIGA, dizia o trailer. DA OBRA DE HONORÉ DE BALZAC. Cavalos trotando nos paralelepípedos, à noite, em Paris, das rodas da carruagem para um grande plano impactante. SEDUÇÃO. A cortesã se larga sobre a imensa cama de dossel e ergue os braços para ele, brejeira: venha, meu amor, ela diz. AS ILUSÕES PERDIDAS. Sob a luz de velas, o jovem Luciano de Rubempré escreve diante de uma escrivaninha escura. O lacre vermelho, fumegante, sela o envelope, e agora a câmera concentra o olhar nos olhos felizes, talvez esperançosos de Luciano, sopesando o envelope.
- Você leu 'As ilusões perdidas'? – ele perguntou, e era como se ele ganhasse tempo, recuperando o próprio terreno, a voz do professor. E antes que ela respondesse:: - Leia. Antes de ver o filme, para não destruir a leitura – e ela riu. É a grande obra de Balzac.

- As ilusões perdidas – Lídia repetiu, contrita, mas o tom era de quem não ouve o que está dizendo (TEZZA, 2004, p. 63, grifos do autor).

As personagens, Duarte e Lídia, se encontram, quando no cinema o trailer faz a chamada do filme baseado no livro: *As ilusões perdidas* como demonstra a citação. No mesmo recorte temos no nível do texto, na discussão das personagens a relação entre as artes. Na fala da personagem, professor de literatura, a ideia de que ver o filme antes de ler o livro destruirá a leitura. As palavras em caixa alta: “INTRIGA”/”SEDUÇÃO”/”AS ILUSÕES PERDIDAS”, nos remete também ao próprio enredo do romance aqui estudado. Visto que há intrigas e seduições no romance, o que traz desilusões às personagens.

A Dama das Camélias, versão fílmica, baseada no livro de Alexandre Dumas, é outro ponto de discussão quanto às relações das artes. Íris se identifica, contra gosto com a pornografia, que nas palavras da personagem, o filme apresenta. Além das relações com o cinema, com outros romances como vimos. Há também o poema que sempre aparece nos romances de Tezza, seja o poema materializado nas páginas do romance, como em *Trapo*, ou apenas a referência a um poema que a personagem tenta escrever como em *Juliano Pavollini*. N’*O fotógrafo*, em especial, trataremos em tópico específico sobre o espaço do poema no romance. Por ora, falaremos do espaço da fotografia.

4.2.1 O espaço da fotografia

Em primeiro lugar, adianto que o espaço de onde falamos neste texto é o literário, os conhecimentos que aqui se encontram sobre fotografia são os mais básicos e biográficos, em suma, empíricos, frutos de algumas leituras ou até mesmo de experiências com a fotografia, desde já pedimos licença aos estudiosos da fotografia para relacionar esta técnica à produção textual literária, em especial, ao romance.

Por acreditar que ao aproximar o processo de construção da escrita em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza às características fotográficas pudéssemos entender o processo de construção textual do romance é que nos propusemos a estudá-lo com base no entrecruzamento das teorias sobre o espaço ficcional e os estudos sobre fotografia. Para tratarmos da fotografia, faremos uso como *corpus* teórico, dentre

outros, de *A câmara clara*, de Barthes (1984), no qual encontramos uma exploração da fotografia em si.

Como já mencionado, o espaço literário abarca variados espaços. Retomamos aqui a já citada afirmação de Brandão (2011, p. 208, grifos nosso) de que podemos ter o espaço na literatura: como representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização; espaço da linguagem, e se pensarmos na contemporaneidade em que o espaço literário, fruto de um processo longo, dialoga com características e técnicas de espacialidades específicas de outras artes e ciências, pode haver dentro do espaço literário da narrativa, o espaço da fotografia, do cinema, do teatro e até o espaço de outros gêneros literários dialogando com o espaço romanesco.

No caso de *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza, podemos observar que o espaço desse romance constitui-se – além das categorias de espaço próprias do romance – do espaço do poema, do espaço da linguagem cinematográfica, do espaço do discurso, do espaço urbano e do espaço da fotografia. Neste tópico, utilizando como base os estudos comparados, trabalharemos com o espaço da fotografia no romance, trataremos do possível diálogo entre fotografia e literatura e suas demandas.

4.2.2 Técnicas fotográficas nas soluções textuais

O objetivo desta reflexão é ressaltar no romance em tela aspectos das técnicas fotográficas na construção textual, fato este que contribui para novas configurações no espaço literário. Desde o nome do livro podemos observar a direta relação com a fotografia. O título poderia sofrer variações, mas nunca se distanciar do fazer fotográfico. Só o título, *O fotógrafo*, já justificaria um estudo com a atenção voltada para o espaço da fotografia no romance. Todavia, acrescentamos: de acordo com o próprio autor em entrevista à Editora Rocco, “O livro não é sobre um fotógrafo, no sentido técnico da palavra; é sobre alguém que, por acaso, é fotógrafo, que vive da fotografia. Bem, para falar a verdade é também sobre o olhar fotográfico, essa coisa misteriosa. De certa forma, o livro foi escrito como quem fotografa”⁵.

⁵ *O Fotógrafo, de Cristovão Tezza.* Disponível em: <http://www.cristovatezza.com.br/critica/ficcao/f_ofotografo/p_release.htm>, Acesso em 10/01/2010.

Como vemos, desde a criação do romance, houve a intencionalidade da aproximação entre fotografia e escrita, pois, nas palavras de Tezza, “a fotografia é uma arte que me chama atenção”. Não significa que nessa interpretação, ou em qualquer outra do ponto de vista crítico, a afirmação do autor seja a máxima, mas poderá servir como indício de reflexão, como diz Umberto Eco (2005, p. 100) sobre interpretação: “o testemunho do autor empírico adquire uma função importante (...) para entender o processo criativo. Entender o processo criativo é entender também como certas soluções textuais surgem por acaso, ou em decorrência de mecanismos inconscientes”.

A relação do processo criativo do romance com a fotografia nos ajuda a compreender diversas características no trabalho com a linguagem, o arranjo estrutural do romance em recortes, o limitado recorte do espaço físico, as quebras de imagens no espaço narrativo, as quebras no espaço discursivo e até a não possibilidade de diálogos entre as personagens e/ou com espaço que ocupam, nos levam à discussão sobre o lugar da literatura no mundo tecnológico.

Pelo recorte do espaço, o artista mostra e desenvolve indícios que recriam o geral. O recorte feito de um limitado espaço da cidade não significa limitação para que o todo seja recriado no contexto ficcional. O fato do recorte não demonstrar o espaço como ele realmente o é, mas como se supõe, sugere analogias entre fotografia e literatura, posto que, a literatura também não representa ou demonstra o mundo como o é, mas o recria em outro espaço, outra realidade, o espaço real na literatura. Dito isto, tratemos então da relação entre fotografia e literatura, em especial, no romance. Com o intuito de refletir sobre possíveis relações da arte literária com a técnica de fixar imagens, é que buscaremos, antes, um pouco da história da fotografia e, em seguida, a relação das técnicas fotográficas o espaço da fotografia em *O fotógrafo*, de Tezza.

Vale destacar: por um lado, o que há de relevante nesse tipo de interpretação é entendermos não o resultado dessa proximidade, mas o processo em si. Como afirmamos antes com Eco, as soluções textuais no texto, não ocorrem por acaso, mas pelo trabalho técnico e consciente do escritor e, por outro lado, como no mesmo texto, as soluções independem do projeto do autor, pois o texto ganha autonomia. Assim, os conhecimentos da história e das técnicas da fotografia nos ajudarão na

compreensão da construção do texto narrativo e do espaço literário, passamos então ao tópico histórico.

4.2.3 Um pouco da história da fotografia

As preocupações que fizeram alvoroço com o surgimento da fotografia, não diferem das que também ocorreram na história do surgimento do romance como hoje conhecemos: a ideia do romance como arte menor, quando a epopeia ocupava o topo, assunto que aqui não vamos retomar agora, pois já foi demonstrado no primeiro capítulo com base em Bakhtin e que tem certa semelhança com a relação que ainda hoje alguns fazem, entre fotografia e pintura, aquela como inferior e esta como superior. E como não é novidade, com o advento da fotografia a pintura como arte foi logo colocada em questão. Alguns chegaram a pensar que a foto tomaria o lugar do quadro artesanalmente pintado. Sem falar, nos que a usaram para multiplicar os trabalhos manuais da pintura, aumentando ainda mais as intrigas entre os críticos e artistas de ambas as “artes”.

Benjamin (2012, p.79) compara o trabalho de reprodução fotográfica de uma obra de arte ao trabalho do regente diante de uma orquestra, pois em ambos há a criação de um desempenho artístico. Por um lado, a fotografia não reproduz o que Benjamin (*Ibidem*, p. 31) chama de a aura da obra de arte, mas, por outro lado, a liberta do seu valor apenas ritual no tempo “primevo”⁶. Isto é, para Benjamin (2012, *passim*), a reprodutibilidade pode ser vista como emancipação, ou seja, a reprodução fotográfica da obra de arte a liberta. Com a reprodução, a obra de arte: “No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política” (*Ibidem*, p. 35).

Outras divergências quanto à invenção da fotografia ocorreram. Porém, vamos apenas nos deter em registrar que foi por volta de 1826 que o desejo de fixar imagens levou o ser humano a capturar a primeira imagem, desde então, o homem vem aprimorando a técnica de capturar imagens. “Em 1826, Niéphore Niépce realiza o que se convencionou chamar a primeira fotografia” (BAURET, 2010, p. 18), porém, para que a imagem fosse capturada, o tempo de pose era longo. Em 1839, Daguerre aprimora a técnica para fixar de forma duradoura e diminuiu o tempo de

⁶ Continuamos aqui com a mesma opção do tradutor de manter o termo para evitar confundi-lo com pré-história.

pose para poucos minutos, mas a cada registro tinha-se uma única imagem. O número ilimitado de imagens a partir de um único registro nasce em 1841 com as pesquisas do inglês Talbot, um continuador de Daguerre. O aspecto de instantaneidade da fotografia que conhecemos hoje e as fotos coloridas são de George Eastman também por volta de 1841.

No primeiro decênio da descoberta, a fotografia alcança seu apogeu com Hill – um exemplo de pintor que entrou para a história como fotógrafo e desapareceu como pintor – e Cameron, de Hugo e Nadar, de acordo com Benjamin (1994, p. 91). Daí se segue inúmeras especulações relacionadas à fotografia como a arte de feira ou ligada à indústria, mas não à arte propriamente dita.

A fotografia ocupou os quadros de família que após umas três gerações perdia o interesse como patrimônio familiar e quando muito, “valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Porém, a fotografia surge como algo de estranho e de novo” (*Ibidem*, p. 93). Mesmo entrando como memória familiar, a fotografia ainda não perdia seu ar de mistério, “tudo nessas imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais preciso do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século” (*Ibidem*, p. 97).

Por volta de 1860, já pode ser notada a consciência crítica do ato fotográfico, como exemplo, a revolta contra certas “tolices” ligadas, no início, à necessidade de objetos como balaustrada e mesas que eram integradas ao ambiente devido ao fato de o modelo precisar ficar muito tempo parado na mesma pose – com Niépce. Porém, mais tarde, perdem sua necessidade – a partir de Daguerre – e se tornam objetos claros da falsa representação, pois como coloca Benjamin, todos sabiam que uma coluna não nasceria no local em que aparece na foto. Foi nessa mesma época, segundo Benjamin (*Ibidem*, p. 98) que aparecem os ateliês com seus cortinados e tapeçarias, a mescla ambígua de execução e representação. Vemos que não é nova a arte de alteração de ambiente na fotografia, porém foi aprimorada com os avanços das máquinas fotográficas, como por exemplo, a eliminação da aura: aquela borda escura na fotografia.

Para Benjamin (1994, p. 99):

Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação no período de declínio.

Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios de retoque, especialmente pelo chamado *offset*; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista.

A alteração, os retoques, tanto antes como durante ou posteriores ao momento fotografado, persistem na fotografia. Por um lado, esse aspecto não diminui o valor da fotografia, visto que sua função de reprodutibilidade não é ocultada quando a serviço do valor e da venda. Quando está à mercê das leis de mercado, onde claramente a imagem mascara o humano e seu contexto. Por outro lado, se pensarmos na fotografia como conhecimento, objeto que contribui para o desmascaramento e compreensão do contexto humano que nela aparece, questões de veracidade precisam ser consideradas.

Nos estudos, em especial, acadêmicos, a fotografia foi deixada de lado. De acordo com Benjamin (*Ibidem*, p. 92) ela também sofreu as consequências de anulação da técnica em favor da arte inspirada: “foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnica, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos”. Mas, como pode ser visto hoje, teóricos e críticos renomados no contexto acadêmico como Benjamin e Barthes foram sensíveis – já nos anos 80 – ao observarem o valor da fotografia a serviço da arte e como arte ao dedicarem-se ao estudo de sua história – no caso do primeiro - e a seu estudo como objeto artístico – o segundo.

A câmara clara foi o último livro de Barthes antes de sua morte. Na época, essa holística história da fotografia que aqui colocamos já era facilmente encontrada pelos contemporâneos de Barthes, como também discussões medíocres sobre seu valor em relação à pintura. Discussões que deixavam a desejar, se tratando do estudo da fotografia propriamente dita. Barthes desejava saber “por que traço essencial ela (a fotografia) se distinguia da comunidade de imagens” (1984, p. 12) e isso não era tratado, por exemplo, por Benjamin, por isso Barthes escreve sua experiência com a fotografia e é dela que faremos uso para nosso estudo mais adiante.

Do surgimento da fotografia até os dias atuais, a ideia de fotografia já sofreu grandes transformações. Benjamin (2012, p. 53) destaca que todo o século XIX e

parte do XX foram marcados por discussões quanto o valor artístico entre fotografia e pintura, para ele: “essa disputa era a expressão de um revolvimento hitórico-universal, que, enquanto tal, nenhuma das partes era consciente”. Tais disputas e discussões que Benjamin coloca como vãs irão persistir durante o século XX com o surgimento do cinema.

A respeito da relação da fotografia com a obra de arte e sendo aquela a principal representante por modificar a relação desta com o público, cabe mencionar: a fotografia levou a arte ao grande público, assim como o romance levou a escrita artística à grande massa. Tanto o romance (com a expansão da imprensa) quanto a fotografia ganham espaço na época da reprodutibilidade técnica. Ou, são eles próprios, juntamente com o cinema, a reprodutibilidade.

Da época em que se acreditou que a fotografia era substituta da pintura, a fotografia passou pelo período da noção de objetividade do real – cópia exata do real –, no século XX houve o discurso que defendia a fotografia como transformação da realidade e, chegamos ao século XXI com todas essas ideias e ainda acresce a fotografia não como algo duradouro – como já fora antes com as fotos de família – mas como algo que se ajusta ao imediatismo do mundo atual. Hoje podemos pensar nas fotos que nem chegam a ser materializadas, são descartadas depois de exibidas em *sites* de relacionamentos ou servem apenas como meros papéis de parede que não chegarão à próxima geração, quiçá dura o período de um mês. É claro que neste mesmo contexto, há os trabalhos fotográficos que ambicionam durar, ultrapassar o tempo presente, como por exemplo, as exposições fotográficas. A multiplicidade de espaços da fotografia na atualidade está presente em *O fotógrafo*: há a fotografia como objeto de mercado, arte, política e questões sociais.

Depois dessa breve exposição sobre o percurso da fotografia e sua relação com outras artes passamos ao estudo de seu espaço no romance, para observarmos como ela o transforma e é transformada por ele. Visto que não só a pintura teve seu espaço transformado pela fotografia, mas a fotografia também teve seu espaço transformado quando em contato com a pintura.

4.2.4 O espaço da fotografia em *O fotógrafo*

Apesar de toda a perícia do fotógrafo de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de

procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podem descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1994, p. 94)

A imagem da fotografia só ocorreu uma vez, mas ficará repetida ao infinito a cada olhar que a retoma. Assim como para o infinito, ficará repetido o que em *O fotógrafo*, de Tezza, no ato da criação, só ocorreu uma vez. Os verbos de ação do sumário – espera, recebe, encontra, bebe, almoça, conversa, volta etc. – no presente do indicativo e sempre em terceira pessoa, seja no plural ou no singular, internalizam fatos que ocorreram uma única vez, mas que são atualizados a cada nova leitura.

O fato de os verbos indicarem ação poderia sugerir movimento, e sugerem, porém, no contexto em que são colocados, sugerem estaticidade, funcionam como legendas em fotos, ou como coloca Canale (2011): “Intitulados como descrições de cenas”. Os títulos indicados no sumário sugerem o que o recorte contém, a chave de cada recorte, ou a indicação do *punctum* do recorte, se o aproximarmos da fotografia e além disso, o que o narrador quer que o leitor pense ser o *punctum* da imagem.

Todavia, é preciso estar atento às armadilhas do texto e da fotografia, que no nosso caso são duplos, pois o texto aqui estudado possui características fotográficas. O primeiro risco provém do texto, visto que o intérprete precisa buscar no texto não o que ele diz, mas o que ele esconde, conforme Umberto Eco diz, “O leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um significado secreto, as palavras em vez de dizer, ocultam o não-dito” (2005, p. 46). O segundo risco para nossa leitura de *O fotógrafo* está nas características que este tem da fotografia, pois: “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 16).

Barthes (*Ibidem*, p. 20) observa que “uma foto pode ser objeto de três práticas (...) fazer, suportar, olhar” que se desdobram em o *operator* (o fotógrafo), o *spectator* (o observador) e o *spectrum* (o objeto ou pessoa fotografada), observações estas que são válidas para o livro *O fotógrafo*, se o pensarmos como um recorte que contém uma sequência consecutiva de recortes sobrepostos para o olhar do *spectator* – no caso do romance, o leitor. O *spectrum* são as personagens, os espaços que ocupam e suas relações nos incidentes no período de um dia. Cabe perguntar, quem é o *operator* que faz os recortes? Quem é o manipulador da

objetiva que trabalha a focalização, a luz e a cor e que decide o que deve ser mostrado e o que deve ser cortado?

No livro, *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (2005, pp. 293-295), Flávio Carneiro trabalha com a interessante ideia de três fotógrafos no romance em questão, embora tenhamos algumas reservas quanto à parte da leitura que o estudioso faz do romance, compartilhamos da ideia quanto à presença de três fotógrafos. O primeiro deles, seria a própria personagem - o fotógrafo – que faz recortes com sua objetiva, aqui já entra nossa primeira divergência (acredito que por uma pequena falta de atenção do estudioso): ele afirma que a personagem é um anônimo⁷, e é o que parece em todo o texto, porém, ele não é anônimo, pelo menos se considerarmos seu segundo nome – Rodrigo – dito apenas na ocasião em que encontra seu amigo de infância no recorte intitulado “O fotógrafo encontra o deputado” (TEZZA, 2004, p.89), o deputado que ele vai fotografar é Otávio – e que o fotógrafo descobre ser um amigo de infância que o chama de Rodrigo: “- Rodrigo, seu filho da puta! (...) – Mas entre aqui, Rodrigo. (...) Vamos lá, Rodrigo, vamos nos lembrar” (*Ibidem*, p. 94-95). Neste espaço, a fotografia aparece como motivadora da recordação, através do encontro para fotografar o deputado, temos a oportunidade de conhecer, com a ajuda de Otávio, acontecimentos da infância do fotógrafo.

O segundo fotógrafo está no nível simbólico, o narrador, “Agora utilizando não de uma máquina fotográfica, mas de palavras” (CARNEIRO. *op. cit*, p. 294, *et seq*). Sim, o narrador seria mesmo um fotógrafo, visto que ele tem o poder de manipular as palavras para mudar o foco, o *punctum* dos recortes depende dele. Porém, aqui há divergência quanto a leitura do estudioso sobre o tipo de narrador do romance. O estudioso o classifica como onisciente, vejamos: “este narrador onisciente (...) ‘fotografa’ o próprio fotógrafo e aqueles que o cercam, invadindo seus pensamentos, medos, desejos, trazendo à luz as imagens reprimidas em função das conveniências sociais” (*Ibidem*, *id*, grifos nosso). As duas partes sublinhadas são onde estão os pontos de divergências, acreditamos que o narrador de *O fotógrafo* é o câmera –

⁷ Porém, o próprio Tezza afirmou em entrevista que o nome Rodrigo, que o deputado Otávio o chama, é o nome errado. Mas no romance, o fotógrafo não contradiz nem o nome que o amigo de infância o chama, nem as lembranças, ao contrário, partilha das lembranças. Quanto ao nome o fotógrafo responde com indiferença. Neste sentido, se anônimo ou não, vamos continuar refletindo, talvez, o anônimo aqui não seja pelo fato do nome, mas por não ser relevante tanto quanto a função.

categoria proposta por Friedman. Mas antes de falarmos do câmara, vamos relembra também com Friedman, a principal característica do narrador onisciente para maior clareza ao contrastarmos o narrador onisciente e o câmara.

Para Friedman (2002, p. 175): “A característica predominante da onisciência, (...) é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens”. Essa onisciência de que fala Friedman é forjada em *O fotógrafo*, o narrador faz uso de expressões como: “ele pensou, calcula o fotógrafo, imagina o fotógrafo etc.”, mas podemos entender isso como uma artimanha do narrador para simular sua onisciência, visto que, em outro momento, a personagem Lídia também simula conhecer o pensamento de seu esposo, o fotógrafo, porém, de fato, ela sabe do que se passa no interior do outro não por ser onisciente, mas por conhecê-lo bem, por saber interpretar seus trejeitos. O mesmo vai ocorrer em outros momentos, como, por exemplo, na relação da personagem fotógrafo com o pai. Ele conhece bem a personalidade do pai e por isso consegue conhecer certos pensamentos do outro.

O Narrador câmara é um observador por excelência, é o típico narrador pós-moderno de que fala Silviano Santiago: “a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* do outro que lança ao seu redor” (2002, p. 49-50, grifos do autor). É nesse interesse pelo outro que o narrador de tanto observá-lo pode supor com maestria seus sentimentos. O narrador observa e por meio dos trejeitos das personagens consegue perscrutar (supor) seu interior. Por isso, numa primeira leitura podemos ver apenas um narrador onisciente que tudo sabe e tudo vê, uma espécie de deus. Entretanto, há, de fato, o narrador câmara, oposto ao narrador onisciente, com suas características de homem solitário, mecânico, narrador que, acrescenta-se, contribui para o aumento do sentimento de solidão, até mesmo do leitor.

Quanto à categoria do câmara, a estudiosa Leite nos faz um alerta válido: “A câmara não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar” (2007, p. 62). O alerta que Leite nos faz é bastante pertinente para pensarmos o narrador em *O fotógrafo*. Esse narrador que por ser o câmara não poderia conhecer o pensamento das personagens, como aparenta conhecer,

chegando a ser confundido com o onisciente. Entretanto, cabe a nós pensarmos na câmera manipulada, e assim, desconfiarmos desse narrador que parece penetrar na mente das personagens, que, aparentemente, conhece seus desejos, medos e esperanças. Acreditamos que ele não conheça a mente das personagens, mas apenas supõe conhecê-las por suas ações, espaços que ocupam ou por seus tipos sociais; assim como o fotógrafo lê a si mesmo pelo olhar do desocupado ou simula ler o pensamento do desocupado no exemplo seguinte:

O desocupado investiga quem será este outro desocupado, que é ele, o fotógrafo imagina, em outra sequência para passar o tempo; investiga a roupa, o estilo, o corte de cabelo, a postura, para concluir se pertence à sua tribo ou não; talvez ele conclua o óbvio, que eu pertenço a alguma tribo difusa, intermediária entre os ricos e os pobres. O que ele faz aqui? - o desocupado pensará. As pessoas se movem, mas ele não, plantado na esquina. É um homem com uma profissão, isso é evidente, e não um guardador de carros ou um mendigo, pensará o desocupado, e o fotógrafo se avalia na escala de papéis da rua. O desleixo dele – vai autobiografando-se o fotógrafo – aquela calça velha – é a do distraído não a do miserável. Talvez consuma drogas, o desocupado pensará; certamente que sim, já com uma ponta de angústia, o fotógrafo vendo-se de fora (TEZZA, *Op. cit.*, p. 11, *passim*).

Outro exemplo, já citado e que podemos retomar para explorar ainda mais, é a aparente leitura que Lídia faz do pensamento do esposo: “ele está procurando o carro (...). Ele esqueceu onde deixou o carro” (*Ibidem*, p. 40-41); Lídia não tem o poder de ler o pensamento do esposo, mas pelos seus gestos, devido aos sete anos de convivência, pode prever as ações do marido e o que se passa em seu interior. Da mesma forma, o fotógrafo não lê, de fato, o pensamento do desocupado, nem o desocupado lê o do fotógrafo, mas pelo local em que se encontram, pelo estilo e desgaste de suas vestes e outros signos, ambos conseguem supor o pensamento um do outro. Assim também o narrador pode supor a leitura do pensamento das personagens. Essas leituras que as personagens fazem do pensamento um do outro são indícios do que o narrador faz em relação ao que ele acredita se passar no interior das personagens.

A leitura que Thiago Corrêa (2006) faz do narrador em *O fotógrafo* vai ao encontro da ideia de narrador mecânico e distante que propomos e que pode ser confundido com o falso onisciente. Para ele: “Com o cuidado de dar significado a cada sinal gráfico e um incrível domínio da linguagem, Tezza utiliza a falsa terceira

pessoa, onde, apesar do narrador ser externo, o desenvolvimento dos fatos ocorre de acordo com o olhar dos personagens”.

O terceiro fotógrafo, de acordo com a leitura de Carneiro, é o próprio autor, o responsável inicial pelo processo de escrita, este que não é anônimo, deixa seu nome apenas por convenções autorais e não interfere nos recortes.

Como pode ser notado, o espaço de apresentação e discussão disponibilizado aqui ao segundo fotógrafo foi maior que aos outros dois. Esse fotógrafo, o narrador, mecânico que ora afasta sua lente para entender de modo mais abrangente a situação e ora aproxima para fixar os detalhes é o fotógrafo que conduz a narrativa e, inclusive, o próprio fotógrafo, a personagem, por isso o maior destaque.

4.2.5 “*Studium*” e “*punctum*”

As considerações que Barthes faz sobre fotografia em *A câmara clara* (1984), no contexto de hoje com as câmeras, os retoques e alterações digitais, sofreram alguns deslocamentos. Por exemplo, a veracidade de uma foto como representação exata da realidade, que já era contestada por Barthes, hoje é ainda mais instável devido à facilidade de alteração, mas o uso dos dois temas heterogêneos que compõem as fotografias – *studium* e *punctum* – é válido em nosso estudo.

O termo *punctum*, no latim designa “essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo” (1984, p. 46), e isso fez com que ele fosse utilizado por Barthes para designar os pontos sensíveis nas fotografias, a flecha que vem da cena, quebra o *studium* e transpassa o *spectator*, como uma picada, aquele detalhe que mesmo invisível ao consciente, causa inquietação, “a centelha do acaso” de que fala Benjamin.

Para Barthes, o *studium* não fere (*Ibidem*, p. 48): “O *studium* é da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros, que consideramos ‘distintos’”. Este ficaria apenas no plano de encontrar as intenções do fotógrafo (na fotografia), do autor (no texto), do diretor (no filme), do escultor (na escultura) etc., não passaria do gostar e não gostar, do belo e do feio.

O *punctum* vai além. Ele está fora dos domínios do artista, extrapola o simples plano do gosto/não gosto, iria para o plano do ódio ou amor. O *punctum* poderia estar no detalhe que chama a atenção, que incomoda e desestabiliza o *spectator* e o faz pensar. Embora a fotografia se distinga do texto escrito, essa característica também pode ser encontrada nele, em especial, em *O fotógrafo*.

O próprio Barthes faz distinções da fotografia e do texto em *A câmara clara* (*Ibidem*, p. 49): “a Fotografia é contingência pura e só pode ser isso (é sempre *alguma coisa* que é representada) – ao contrário do texto que, pela ação repentina de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão –, ela fornece de imediato esses ‘detalhes’ que constituem o próprio material do saber etnológico”. Mas, e o texto de ficção também não seria a representação de alguma coisa. Poderia o texto ficcional ter um *punctum*? Uma centelha que ultrapassa a intenção do autor e do narrador e chega até o leitor e o *punge*, e o fere, principalmente, se houver certa intencionalidade do autor em aproximar o texto da fotografia e este é o caso de *O fotógrafo*, o *punctum* pode ser considerado.

4.2.6 O urbano: um “punctum” em “O fotógrafo”

Poderia ser até redundante dizer que no início do século XXI a população se concentra no espaço urbano. Na verdade poderia e é um pleonasmo dizer isso, visto que o tema de esvaziamento do campo e inchamento dos centros urbanos já está até um pouco esquecido, a maior parcela da sociedade – ou talvez a mídia – até parece ter se acostumado com a ideia de milhares de pessoas vivendo nas ruas ou nas periferias das maiores cidades em precárias condições de sobrevivência. Hoje, são raras as obras literárias – em prosa ou em verso –, as produções cinematográficas ou exposições de arte que têm como assunto a vida no campo. O que se observa na atualidade são olhares voltados para o espaço urbano e suas demandas, seja as cidades do silêncio – os cemitérios – ou a cidade do barulho – as selvas de concreto, que abriga ou expõe ao relento sujeitos anônimos que vivem num submundo que na atualidade não possui fronteiras claras ou fixas com o “maravilhoso mundo novo”.

Em *O fotógrafo* não é diferente. Embora o espaço urbano não esteja exaustivamente trabalhado no romance em seu aspecto físico, ele não deixa de ser uma centelha importante no romance no que concerne aos resultados da vivência no

espaço urbano. É o umbigo de uma cidade – mesmo sendo no espaço literário, isto é, ficcional que é recriado.

A Curitiba romanesca em foco tem referência da cidade que existe no contexto geográfico, fora do mundo romanesco, porém no romance temos apenas o centro da cidade, esse é o recorte do espaço no romance, há nomes de ruas - Avenida Mariano Torres, Rua Doutor Faivre, Rua XV, Rua Marechal Deodoro (...) – praça - Pracinha do Expedicionário - e espaços públicos de lazer e comércio – Cine Luz – e que podemos facilmente localizar na história ou no mapa da cidade.

O foco não é nas margens, mas às margens do centro. Esta aparece ao fundo, mas está ali – mesmo que desfocada – para chamar o foco do *spectator* para si, como numa fotografia onde aparece, por acidente, aquele detalhe inesperado que acaba por chamar mais a atenção que o foco buscado conscientemente. Vamos, com base em Barthes, chamar de *punctum* – essas personagens e espaços secundários que aparecem ao fundo e que chamam atenção, esses espaços que ficam nas entrelinhas do sentido, nos entre discursos, mas que dão todo o sentido ao texto, ou no mínimo, complementam seu sentido ou, às vezes, até o modificam.

Vejamos esses *punctuns* urbanos em *O fotógrafo*. No primeiro recorte do livro, “O fotógrafo espera”, aparece a personagem do fotógrafo em frente ao prédio de Íris, a moça que ele é contratado para fotografar, serviço pelo qual ele recebe duzentos dólares de adiantamento por cada filme fotografado, mas não revelado, o fotógrafo observa o prédio e toda a movimentação central de uma grande cidade. O *punctum* é o prédio.

A motivação primeira de todo o romance é “a fotografia de cores apagadas (...) de uma jovem (Íris) difusamente bonita, parece” (TEZZA, op. cit., p. 09 et. seq., grifo nosso). O primeiro aspecto que chama a atenção do fotógrafo na rua é um edifício, em especial o nome “Edifício Liberdade” que é diretamente ligado ao dono da construtora, que supõe o fotógrafo que seja algum desistente do comunismo que acabou por se formar em engenharia. O mais importante para essa análise, já na primeira página do romance, é a afirmação do fotógrafo em relação ao possível discurso do engenheiro como orador da turma “Um discurso cheio de imagens veladas, mas contundentes” (*Ibidem, id*), seria o caso do discurso no romance. Teríamos em *O fotógrafo* um discurso cheio de “imagens veladas”? A chave para

entendermos a relação fotografia/literatura, talvez seja esta frase disfarçada no discurso do engenheiro.

O que há de *punctum* nos recortes do espaço urbano em *O fotógrafo*? Seria a marginalização do sujeito? Poderia ser os marginalizados que estão em todo o grande recorte, porém, sempre em segundo plano e, às vezes, aparecem e se vão muito rapidamente. Vejamos um exemplo já no primeiro recorte: o fotógrafo observa o desocupado na rua, ele começa a disfarçar: “O desocupado (...) começa a se ocupar, coça os bolsos, apalpa os pacotinhos de cocaína, a maconha, talvez o crack, imagina o fotógrafo” (*Ibidem*, p. 11). Seria pelo fato de ele saber que o fotógrafo e ele não pertencem a mesma tribo? O fotógrafo por estar parado na rua entende que o traficante poderia vê-lo como outro desocupado e já se defende “Mas o desocupado, (...) logo perceberá que esse outro desocupado não quer saber dele nem das drogas nem de nada – é alguém com um objetivo na vida, e se está parado (...) naquela esquina razoavelmente movimentada, (...) é porque terá uma boa razão (...). Dinheiro é claro” (*Ibidem*, *id*). Mas, qual seria a razão do desocupado, o pequeno traficante estar parado na mesma esquina, senão também o dinheiro. Talvez os interesses parecidos façam com que esse desocupado de rua tenha um pouco mais de foco em relação aos outros marginalizados. No mesmo instante em que o fotógrafo – por ter um objetivo na vida – procura se diferenciar do outro desocupado, o narrador câmera focaliza outro ponto no recorte, mas um encontro entre o fotógrafo, que se coloca na escala social como pertencente a uma tribo “intermediária entre os ricos e os pobres” e o miserável:

uma mão suja se aproxima com um filho – um filho que, calcula o fotógrafo, terá mais três ou dois anos de vida – com um filho praticamente morto no colo, e balbucia uma ladainha cigana indiferente ao fato de ele (o fotógrafo) não ouvir, olhando ostensivamente para o outro lado e balançando negativamente a cabeça – pensando, ele também, em dinheiro. Ele se afasta (*Ibidem*, *id*, grifo nosso)

Esses marginalizados são comparados a um mundo subterrâneo que está nascendo e que – lembra o fotógrafo da voz de um homem dizendo isso a ele – “nós, brasileiros, não temos nenhum controle, empatia ou paciência” (*Ibidem*, p. 12). Os marginalizados são excluídos e isso é intensificado pela expressão “brasileiros” entre vírgulas, o que dá a entender como se os colocados à margem da sociedade pertencessem a outro povo, país. Diante da cena, a personagem – o fotógrafo –

balbucia uma espécie de: “É só o dinheiro que me interessa. Foda-se”. O discurso do fotógrafo esta no nível do *studium*. Com exceção do “Foda-se”. Esta expressão que pode ser colocada no discurso dos que só se importam com o dinheiro e não com o sujeito. Com o país que em época de eleições presidenciais não quer ver o invisível que está misturado ao visível.

O espaço da rua em que pedintes e traficantes de mãos sujas e vazias circulam é contraposto ao espaço do prédio. Na rua os diálogos são de mudos e surdos, não há comunicação. Enquanto que na entrada do prédio, a porta de vidro é segurada por alguém para que outro alguém passe com sua sacola cheia. A gentileza é agradecida com um sorriso. Na rua não há gentileza, a sacola não existe, a mão vazia que mendiga não recebe nenhum sorriso, apenas o desprezo. Na rua o pedinte não dispõe do dinheiro que pode comprar a civilização, pois: “dinheiro é civilização”, nas palavras de Íris.

Ainda parado na rua em frente ao prédio, o fotógrafo é abordado pelo desocupado que pedia fogo para o cigarro. O fotógrafo percebe que “aquele baixinho ridente tinha a barba feita, ao contrário dele” (*Ibidem*, p. 12). O desocupado tenta iniciar comunicação com o fotógrafo e pergunta “- Esperando alguém?”, mas o fotógrafo não responde, o ignora e num sobressalto atravessa a rua. Todo o susto e o medo que o fotógrafo sentiu só acabaram quando se lembrou da máquina que carregava consigo, e com ela resolveu contra atacar o desocupado:

no visor da câmera, o rosto está inteiro diante dele e uma ruga atravessa a testa pequena do desconhecido; o fotógrafo quase que sabe tudo o que tenta concluir aquela cabeça miúda que, enfim, resolveu sair de seu esconderijo precário, ainda simulando uma certa ilusão de que não fugia, mas os passos largos – a teleobjetiva perseguindo-lhe a nuca – foram se transformando numa corrida disfarçada e enfim disparada, virando a esquina sem olhar para trás (*Ibidem*, p. 12)

A máquina fotográfica que aproxima os olhares serve, neste caso, para afastar os sujeitos, a pessoa que tentava uma comunicação impossível entre sujeitos de mundos que se distinguem pelo dinheiro. Os invisíveis são colocados em foco pela objetiva do narrador. Eles aparecem ao fundo, mas são a picada que *punge* tanto a personagem, como o leitor. Como na foto feita em Nicarágua por Koen Wessing *O exército em patrulha nas ruas*, 1979, em que o *punctum* para Barthes (1984, p. 41) não são as ruas em ruínas ou os soldados, mas as duas freiras que caminham ao fundo, no segundo plano.

Algo semelhante ocorre em *O fotógrafo*, onde os elementos heterogêneos é o que *punge*. Em meio a uma rua cheia é um menino de rua que chama a atenção, sua imagem desfocada ganha foco: “assim perto do meio dia, a rua cheia –, um menino de rua parou ao seu lado para admirar a máquina, com a segunda intenção de pedir esmola, mas o fotógrafo foi adiante sem olhar para ele” (TEZZA, *op. cit.*, p. 34 *et. seq.*). A cena se repete ao longo do romance, quando Íris (*Ibidem*, pp. 42-43, *passim*) encontra o pequeno traficante e até inicia uma espécie de comunicação, mas que se transforma em violência.

Quando as personagens, Duarte e Lídia vão ao cinema, há em foco a possibilidade de traição de ambos, mas a centelha que percorre todo o texto está no fato ignorado pelas personagens: “E de repente, subindo quatro degraus entre dois mendigos que conversavam tranquilos ali sentados, um em cada ponta da escada breve,...” (*Ibidem*, p. 58). O que nos chama a atenção nessas imagens são os sujeitos inicialmente invisíveis que são alçados ao primeiro plano exatamente pelo fato de serem ignorados. As personagens parecem normalmente não enxergar os mendigos, estes passam despercebidos. O que pode significar que já fazem parte do cotidiano, como um objeto que depois de certo tempo nos acostumamos com ele e não nos chama mais a atenção.

4.2.7 Fotografia: Íris e o Fotógrafo

Depois de falarmos do espaço da fotografia com os marginalizados em segundo plano que são lançados ao primeiro plano pelo *punctum* do narrador e/ou do *spectator*, nos deteremos agora no espaço da fotografia a partir do olhar das personagens: o Fotógrafo e Íris. Visto que: “A grande angular e a panorâmica trazem modificações do olhar sobre o mundo, em relação ao campo de visão tradicional do olho humano” (BAURET, 2010, p. 20).

No primeiro encontro do Fotógrafo com Íris, claramente há a suspensão do tempo e o espaço é recortado e congelado em palavras “Se a fotografia é um fragmento do espaço, é também um lapso no tempo” (*Ibidem*, p. 43), exatamente ou semelhante com o que ocorre no ato fotográfico, vejamos:

A mão no ar, a porta se abriu - e havia duas figuras recortadas contra luz diante dele. A primeira coisa que conseguiu ver, piscando os olhos, foi o

piercing de prata brilhando no umbigo de Íris, entrevisto entre o cinto preto e a blusa branca (*Ibidem*, p. 23).

No encontro, o fotógrafo já começa a ter um olhar fotográfico. A passagem é uma imagem congelada, o *punctum* é o *piercing* que ganha destaque pelo brilho (prata) e por estar entre o preto e o branco. A frase, “figuras recortadas contra a luz”, direciona a leitura para a imagem fotográfica e em seguida para os recortes no romance, o romance como recorte.

A personagem, o Fotógrafo, vive e enxerga como quem fotografa o tempo todo. Ele olha as pessoas, os acontecimentos no enquadramento que ora foca um aspecto ora outro. Depois do *piercing* que atrai o olhar do fotógrafo, são para os dentes de Íris que o foco é deslocado: “O sorriso tinha todos os dentes” (*Ibidem*, p. 23). Mas, já no mesmo instante a imagem é movimentada pela junção de *punctuns*: “Ele viu num segundo uma sequência de fotos, não dela (Íris), como devia, segundo o contrato, mas de dentes e piercings e umbigos e pés (ela estava descalça)” (*Ibidem*, p. 24).

O olhar do fotógrafo que transforma Íris em imagens fotográficas, com a ajuda da luz, muda também o apartamento da mesma: “Ele se aproximou dois passos e viu como o sol da vidraça em frente à pia devastava a luz; a porta fazia a moldura natural – uma fotografia inteira de objetos atravessados por um perfil feminino impreciso de sol” (*Ibidem*, p. 26). A luz, “matéria prima do fotógrafo”, de acordo com Bauret (*id*, p. 15 *et. seq*) elemento então fundamental no fazer fotográfico, neste caso o sol, escurece Íris e coloca os objetos em destaque num quadro que tem a porta da cozinha por moldura.

Da mesma forma ocorre com Íris, esse nome bastante sugestivo, se tratando de um romance que tem a fotografia como base para o processo de construção textual, é relevante para despertar no fotógrafo o olhar ainda mais fotográfico, pois com Niépce, em 1826, houve o aperfeiçoamento do sistema de diafragma de íris, que colocou o problema da fixação da imagem. É no apartamento, depois de encontrar com Íris que o olhar do fotógrafo começa a colocar em espaços, objetos e pessoas características fotográficas. A partir do momento em que Íris encara o fotógrafo, e também por ele estar no alto, ter a visão de cima, os espaços e seus ocupantes se modificam para ele:

O fotógrafo afastou-se em direção à janela da sala, percebendo só agora que era um dia realmente magnífico. O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lancinante e fria, sobre todas as coisas. Daqui vem a luz, ele pensou, olhando em torno, já entrevendo a série de fotografias e imaginando uma sequência de chiaroscuro (*op. cit.*, p.28 *et. seq.*).

A visão de cima – do apartamento de Íris – é mais abrangente, abarca um campo maior, e faz com que o Fotógrafo tenha melhor compreensão do espaço. Certeau (1998) fala da visão de cima em outro contexto urbano, mas que contribui para nossa leitura:

Aquele que sobe até lá no alto (World Trade Center) foge ao tráfego novaiorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda a identidade de autores ou espectadores. (...) Será necessário depois cair de novo no sombrio espaço onde circulam as multidões (p.170).

Enquanto o fotógrafo observa na janela a luz para as fotografias, Íris observa no espelho e adianta a futura foto: “Eu sou isso aí, ela pensou, e achou graça do ‘isso’. Sou alguma coisa, ocupo um lugar no espaço e o espelho me reconhece. E sorriu, não exatamente alegre, mas como ensaio: imaginou a fotografia sem maquiagem. Puríssima” (p.30).

O espaço da fotografia é bastante presente no recorte intitulado “O fotógrafo encontra Íris”, portas e janelas servem como molduras em quadro para enquadrar a visão do fotógrafo. Para Íris, o espelho é a moldura, é o simulacro da imagem fotográfica, é no espelho que a personagem ensaia a simulação de alegria para as fotos que tirará logo em seguida. É interessante aqui buscarmos a definição de utopia e de heterotopia que Foucault faz do espaço do espelho no texto *Outros espaços* (2009):

O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço virtual, irreal, que está aberto do outro lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade e exerce um tipo de contra-acção à posição que eu ocupo. Do sítio em que me encontro no espelho apercebo da ausência do sítio onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espeço virtual que se encontra do lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste momento: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço absolutamente real, associado a todo o espaço

que circunda, e absolutamente irreal, uma vez que nos apercebermos deste espeço real, tem de se atravessar este ponto virtual que está do lado de lá. (FOUCAULT, 2009, p. 4)

Na fotografia o espaço é recortado assim como no espelho. Por certo em ambos os espaços, o da fotografia e o do espelho, há a utopia, neles tem-se ao mesmo tempo o espaço e espaço nenhum. Porém, enquanto o espelho é o presente que reflete, a fotografia demonstra algo que ocorreu no passado. Embora, ambos sejam o simulacro, Íris simula no espelho, assim como simula na fotografia.

Íris tem em seu olhar, assim como o fotógrafo, o enquadramento fotográfico. Desde o nome que tem relação com os olhos, com a lente da câmera e com a aura colorida, a personagem Íris sugere uma mudança de planos e de visão. Cabe destacar aqui dois significados denotativos que podem, no contexto ficcional, sugerir outras conotações. De acordo com o Dicionário escolar de Língua Portuguesa (2008) vejamos duas denotações para íris:

1.(Anat) Diafragma ocular, situado entre a córnea e o cristalino, que controla a passagem de luz por uma abertura central circular, a pupila. 2.(Fís) Halo luminoso com cores do arco-íris que aparece em torno dos objetos quando olhado através de lentes (p. 747)

Ao refletirmos sobre o primeiro significado, podemos perguntar sobre que luz a personagem Íris controla a passagem. Seria a luz para o fotógrafo que ao vê-la passa a enxergar melhor a si mesmo e o espaço que o circunda. É por meio dela que ele começa a se decidir. Pelas fotos de Íris o fotógrafo decide pela fotografia como arte e não como objeto mercadológico.

O segundo significado poderia colocar Íris como a responsável pelo brilho colorido a colocar uma aura luminosa na cozinha, na sala, no quarto, na rua e na cidade. Íris olha para o “Pequeno Traficante” e não o vê desfocado ou de modo comum, mas como uma figura de museu:

Íris olhou a figura nos olhos: eram olhos aguados, completamente desprovidos de expressão, ela pensou. Algo gelado – não; indiferente – como a cera. Isso: uma figura de um museu de cera. A plaquinha no pedestal: O Pequeno Traficante (TEZZA, *op. cit.*, p. 43 *et. seq. passim*).

Íris acrescenta à figura a ideia de escultura, mas não uma escultura duradoura ou com um material de elevado valor ou concreto, mas de cera. Sob o

olhar de Íris os marginalizados ganham uma descrição mais precisa e são lançados ao primeiro plano pela própria personagem. Com Íris temos a decisão do fotógrafo pela fotografia como arte e não como objeto político ou de mercado.

A janela e a porta aparecem como enquadramentos para imagens construídas pelo olhar fotográfico da personagem. Ambas – cada qual com sua singularidade – funcionam como uma espécie de delimitador da visão, porta e janela são recortes para as fotos.

A janela amplia o campo de visão, nas vezes que aparece no texto, ela tem a função de lançar o olhar do interior para o exterior, do fechado para o aberto. Quando o fotógrafo olha pela janela do apartamento de Íris, ele vê a extensão da cidade, ao longe o céu acinzentado. Da janela do apartamento – o espaço privado – o fotógrafo pode ver o exterior. Por outra janela do mesmo apartamento, a própria Íris descobre o adolescente que a observa pela janela do outro prédio. Olhares se cruzam, Íris observa e é observada pela janela. Íris vê sua privacidade invadida pela visão que a janela proporciona.

Nos dois momentos a janela aparece na sua função primeira, a de possibilitar olhar para outros ambientes, do exterior para o interior ou vice e versa. Já a porta que serve como acesso não só do olhar, mas também do corpo, aparece como possibilitadora do espaço háptico enquanto a janela possibilita o espaço óptico.

Através da porta os corpos se aproximam ou se afastam. A porta representa a passagem, que, às vezes, pode ser suspensa para enfatizar a fronteira, o momento de transformação do sujeito e do espaço, como vimos sobre o tempo que é suspenso quando a porta é aberta. O fotógrafo não entra de imediato no apartamento de Íris. A abertura da porta congela os movimentos, como numa fotografia que todos se posicionam, mas a foto não é feita. Uma fotografia que não chega.

Outra porta que também é bastante sugestiva é a do prédio de Íris. Essa porta separa o espaço aberto da rua do espaço fechado do prédio. Da porta do prédio para dentro, os relacionamentos se transformam, mesmo que simulados, as personagens simulam cordialidade, enquanto da porta para fora os relacionamentos não ocorrem. Os diálogos não são possíveis.

4.2.8 O espaço da fotografia como discussão do fazer literário no início do século XXI

Depois de seguirmos o espaço da fotografia com as personagens marginalizadas, o narrador câmera, o Fotógrafo e Íris; cabe fecharmos com o espaço da fotografia como discussão da mesma. Dois pontos dialogam, se completam e ao mesmo tempo se contrapõem no espaço da fotografia no romance em foco, são eles: o da fotografia como instrumento comercial, político-social e o da fotografia como arte. Neste – fotografia como expressão artística – temos as fotos de Íris que são reveladas no quarto improvisado no fundo de um banheiro em detrimento dos filmes não revelados em troca dos duzentos dólares.

enfim, uma fotografia que vale a pena, que revela, que brilha: o perfil de Íris na luz. Uma composição rara. Uma imagem realmente bonita. Uma combinação de luz e sombra em que tudo dá certo, do trecho de nuvem que se afasta do sol para projetar uma pequena nuance, aos olhos que se pacificam entre um momento e outro (*Ibidem*, p.70)

A revelação das fotos de Íris aproxima-se de um processo artesanal. O trabalho exige o escuro, o pequeno quarto apertado que mal cabe uma pessoa. A revelação fotográfica feita pelo fotógrafo vai de encontro às novas técnicas digitais que são rápidas, que estão em consonância à liquidez do mundo moderno de que fala Bauman (2001), do qual falamos em relação ao espaço liso e o espaço estriado. O fotógrafo fica sozinho com as fotos, nessa revelação fílmica há a relação próxima do manipulador com as imagens que surgem da manipulação.

No espaço da fotografia como instrumento mercadológico, com o qual o fotógrafo não se identifica, temos Íris com o sonho de ser vista em *outdoor*, o deputado como simulacro pelos votos da população, e o emprego do fotógrafo no jornal, nesses três espaços a fotografia tem fins financeiros. Esses três espaços da fotografia sufocam o fotógrafo. Mas é no espaço da fotografia desprovida de fins lucrativos que o fotógrafo se sente livre. E é por este espaço que o fotógrafo se decide quando revela as fotos de Íris.

Os dois espaços da fotografia no romance podem sugerir o espaço da própria literatura hoje. Como estará o escritor de literatura se decidindo hoje frente às demandas mercadológicas do período tecnológico? Estaria o escritor contemporâneo jogando, como a personagem do fotógrafo no livro, entre a escrita

pelo dinheiro e a escrita como expressão estética? Podemos considerar que, do mesmo modo que o fotógrafo desiste de mentir para Íris e consequentemente para si mesmo, e decide pela revelação das fotos por prazer, na literatura haja escritores que se decidem pela escrita artística em detrimento da escrita regida pelas normas mercadológicas. Através da inadequação do fotógrafo personagem em relação ao mercado fotográfico, talvez o escritor Cristovão Tezza esteja colocando em discussão – entre outros inesgotáveis temas – a pressão que o escritor contemporâneo sofre frente às demandas mercadológicas.

4.3.1 O espaço do poema em “O fotógrafo”

Talvez soe estranho, inicialmente, um tópico intitulado “O espaço do poema”, em uma dissertação que tem como objeto de estudo um texto narrativo. Porém, não é. Em um tempo em que as artes se misturam e se completam é de se entender a possibilidade de que um poema possa fazer parte do constructo textual de uma narrativa. Se espaços se cruzam, se condensam, ora é um ora se torna o outro como demonstrado na discussão sobre o espaço liso e o estriado no romance e se a fotografia é a base para o processo de escrita textual do romance por que não haveria um poema influenciando também na estrutura, na organização textual, no discurso do espaço literário do romance?

Neste tópico, nossa discussão, sobre o espaço romanesco em *O fotógrafo*, se volta para o espaço do poema no romance, espaço este que está diretamente ligado ao espaço da fotografia e ao espaço romanesco.

No momento em que o leitor se depara com o livro *O fotógrafo*, antes mesmo de abri-lo para uma possível leitura, o título sugere, além da relação com a fotografia, mais dois aspectos no procedimento de escrita: a estrutura em recortes de imagens e as suspensões do tempo que ocorrem por meio dos aspectos fotográficos dos espaços do poema no romance.

Além da estruturação do sumário, organizado de forma circular – o que antecipa a ideia das múltiplas voltas e repetições – efeito de circularidade – na estrutura e no tom, destaca-se, um terceiro elemento ligado diretamente ao terceiro aspecto que o título sugere, e essencial para o estudo do espaço literário no romance em questão. Este elemento é a frase inicial do romance: “A solidão é a forma discreta do ressentimento”. Ela por si evoca uma gama de sentidos que cobra

do leitor atenção especial. É sobre essa frase, sua recorrência, seu tom e possíveis significações implicadas por ela que iremos tratar.

A primeira forma de espaço do poema no romance se mostra pelas frases que podem ser destacadas do texto como se por si só fosse um recorte à parte e que ao mesmo tempo participasse do corpo do texto resignificando a si e ao texto. Nelas, o desejo de poema já pode ser identificado. Estão insuladas como citações, reflexões das personagens. Frases estas que aparecem como influência de alguma leitura ouvida ou lida em algum lugar, mas que chega à mente em fragmentos, de modo que o sentido fica solto à procura de alguma completude o que se torna uma eterna busca.

Outra forma do poema ocupar um espaço privilegiado no romance é pelas construções que podem ser destacadas por sua rima, com ênfase nos sons que claramente diferencia o recorte do ritmo da prosa, seriam estes recortes sugestivos de poeticidade. E, por último, por meio da personagem Danton que sugere a materialidade de um poema romântico feito para a personagem Íris ou outros momentos que de alguma forma sugere relação com poemas pelo desejo das personagens de produzir poesia. Em todos os casos os recortes denotam um poema que foge, que não é alcançado e por isso ainda mais desejado, o poema que em sua ausência/presença move e é movido pela prosa.

Além de destacarmos o espaço do poema no romance nessas três formas, vamos ainda destacar com base no estudo que Lucilo Rodrigues (2006) faz sobre o espaço da poesia no romance, dois tipos de discurso: o primeiro: é aquele que se apresenta como um objeto, em que a autoria do discurso é atribuída à personagem (caso de Danton) – este, pode ser encontrado em alguns momentos –; porém, o segundo, o discurso bivocalizado que refrata o discurso do outro: autor, narrador ou personagem, é o mais encontrado no romance, visto que as personagens influenciam e são influenciadas pelo outro em vários momentos, o que possibilita a bivocalização do discurso. No estudo de Rodrigues ainda há um terceiro discurso, o do autor, mas este não trabalharemos, visto que no romance estudado não se destaca. Neste romance o autor pode ser comparado ao fotógrafo que todos sabem que existiu no momento do fazer fotográfico, mas na sua condição de fotógrafo não aparece na imagem.

As linguagens da fotografia e do poema são introduzidas no romance e reconfiguram os horizontes linguísticos da prosa, ampliando o espaço literário.

A repetição da mesma frase estruturada de formas diferentes no texto é o elemento que mais intriga no romance. Nessa recorrência paira diversos elementos constitutivos da poesia: a repetição da estrutura, o tom, a forma, entre outros. Cabe então questionarmos, como o poema, linguagem condensada, se comporta no espaço da narrativa, linguagem mais aberta, prosística? Como a presença dessa outra forma organizacional de linguagem contribui para o sentido geral intra-texto? Para discutimos tais questionamentos, vamos relacionar a forma desse poema – outro tipo de construção – dentro do texto narrativo. Para tanto, o estudo do espaço do poema no romance se divide, neste item, em duas partes: a análise do recorte poético e a relação deste com o recorte geral do texto, com a fotografia e com as fronteiras invisíveis entre os espaços no romance e com os outros recortes de poemas.

Como dito, a frase inicial ressoa na voz de outras personagens. Ela está distribuída, em sua estrutura, por todo o texto. O que demonstra um esforço repetitivo de construção: vamos elencá-las e em seguida analisá-las cada uma em seu contexto e posteriormente relacioná-las ao tom geral dentro do romance.

A primeira frase que inicia o romance sugere o sentimento de solidão que a personagem fotógrafo sente e ao mesmo tempo a indicação do sentimento de solidão que poderá ser encontrado em todo o romance: “A solidão é a forma discreta do ressentimento, ele pensou, com a nitidez de quem escreve um poema” (TEZZA, 2004, p. 09). O falso narrador em terceira pessoa que afirma ter o fotógrafo pensado a frase. Uma afirmação paradoxal, pois se o pensamento da personagem é tão nítido quanto a escrita de um poema, percebe-se certa contradição. Em seguida, o fotógrafo não dá certeza, mas imagina ter ouvido a frase em alguma declamação de poema de sua esposa Lídia. O contexto em que a personagem lembra tal frase, não se trata de um deserto em que a solidão seria no sentido do estar só, mas o de estar só mesmo que rodeado de pessoas e movimentação, visto que a personagem se encontra parado numa avenida central de uma grande cidade. O só relaciona-se ao fato de não poder dividir com o outro seu sentimento de inadequação ao espaço e à situação presente.

A mesma frase aparecerá novamente, na página dezoito, mas na voz da personagem Íris. Agora reescrita, a solidão é a forma suave e não discreta. A alteração deixa margens para interpretações diversas. As pequenas alterações poderiam ser o próprio poema constituído por versos semelhantes ou as personagens que relembram a forma aproximada de um único verso. Enquanto na lembrança do fotógrafo o poema fica só no pensamento, com Íris o recorte do poema chega a ser pronunciado em voz baixa: “A solidão é a forma suave do ressentimento – ela disse em voz baixa como quem declama um poema”. A forma pronunciada por Íris é confirmada na voz do próprio fotógrafo, quando junto com a família confunde a voz de Lídia com a de um homem e tenta definir melhor seu sentimento e a lembrança do poema novamente retorna como uma válvula de escape que quando não explica, suspende o instante: “Não há grandeza alguma em estar sozinho, ao contrário do que parece – a solidão é só a forma discreta do ressentimento” (*Ibidem*, p. 46). O pequeno desvio tentando lembrar a origem do poema funciona como fuga do contexto. Todo o sentimento de angústia é suspenso pela busca do poema em algum cromo da memória.

Com maior intensidade e de forma mais nítida o poema retorna no romance na mesma frase sempre com alguma reescrita. Na voz do professor Duarte:

A solidão, ele pensou, como quem vai começar um discurso; a solidão é um ressentimento, mas é também a nossa pele (...) mas não há solidão nenhuma no mundo (...) o que há é uma falta desesperada de solidão. Não nos dão tempo. Eu quero conquistar a solidão. Quero me despovoar (...). Um ressentimento? A forma discreta de um ressentimento, como diz o poema? Não: a solidão é uma escolha, uma boa escolha, simplesmente. Despovoar-se. Portanto. Não há conclusões: apenas vá em frente (*Ibidem*, p. 88).

Na voz da personagem Duarte, um professor universitário de literatura, a ideia de que a frase é um recorte de poema ganha *status* de que, de fato, se trate de um poema real no universo ficcional. Um poema bastante conhecido das personagens e que as aproximam nos sentimentos.

A mesma frase, depois de passar por Íris e Duarte, retorna na voz do fotógrafo. Ao reencontrar um amigo de infância e juntos relembrar algumas memórias adormecidas que de certo modo o incomoda, consegue através da lembrança do recorte do poema suspender o momento e se afastar momentaneamente do espaço:

O fotógrafo desviou a memória – ainda fixada naquele mal-estar de três crianças numa praça (...) e retornou um segundo o sentimento de solidão como expressão ressentida da vida, algo como um poema perdido em outra memória: *a solidão é a forma do ressentimento* (p. 98, grifos nosso).

O recorte do poema nas frases repetidas demonstra que no romance, em especial neste recorte anterior, o espaço do poema é vazio, o poema que chega com o entre lugar, a suspensão do tempo, do instante presente para buscar na memória o poema, mas ele não chega, ele foge, não se deixa ver em completo. O poema assim como o vazio que está sempre presente na sua forma de nada, o nada que em seu vazio ocupa um espaço enquanto nada, o nada que incomoda justamente por sua forma incompleta e disforme do vago instante, como um ponto vazio no espaço vazio, mas que em sua ausência é tudo.

Entretanto, com algumas personagens e no decorrer do romance, a frase passa a ganhar consistência de poema. Sua característica de ligação ao tom do contexto segue como forma de recorte do momento. Com Lídia, personagem professora de ensino fundamental, que acaba de ser aprovada num mestrado de estudos da literatura, o espaço do poema denota maior consistência. Acrescenta-se às características próprias da personagem o fato de ser ela o possível canal que levou ao conhecimento do fotógrafo o poema motor do romance. A primeira frase do romance que aparece em momentos específicos – como vimos – em cada uma das principais personagens principais (o fotógrafo, Íris, Duarte, Lídia), com exceção de Mara, ganha consistência na voz de Lídia, semelhante ao que ocorre na voz da personagem Duarte. Segue:

Eu estou exausta, ela pensou – e isso parece que amplificava uma solidão inexistente. Sim, ela insistiu – eu não estou sozinha. Eu nunca fui uma mulher solitária na minha vida. Mesmo que eu feche todas as portas, elas continuarão se abrindo, naturalmente. E eu tenho Alice, ela argumentou, agora nua diante do espelho; quem tem uma filha, continuou pensando, não tem o direito da solidão. Eu não sei o que é solidão – talvez seja isso o que me esteja faltando, um pouco de solidão, o orgulho da solidão, o direito a esse *tranquilo ressentimento, como diz o poema, a forma aparente da solidão* (p. 149, grifos nosso).

O espaço que o poema ocupa no romance através das mesmas frases que aparecem em sua incompletude e que o leitor até procura em sua memória para ver se também conhece o poema que em todo o romance apareceu como um poema

que ressoa na memória é assumido como um poema que a personagem do fotógrafo quase escreveu: “Como era mesmo o poema que eu quase escrevi hoje – e ele fechou os olhos, no esforço de lembrar. *O ressentimento é a forma visível da solidão*. Não. Era outra coisa. O contrário. *A solidão é o charme discreto do ressentimento*” (*Ibidem*, p. 191, grifos nosso). Assim, o poema não estaria aparecendo incompleto pela memória fragmentada e sim por que o poema ainda não foi escrito. Porém, o fotógrafo em todo o romance afirmou, mesmo que vagamente, ser o poema a lembrança fragmentada de alguma declamação de Lídia e que sua função é olhar e não pensar, deixa claro que ele propriamente não começou a escrever o poema, mas o internalizou pelo esforço repetitivo da memória.

As frases que fazem parte de algum poema conhecido de alguma forma pelas personagens aparecem incompletas e difusas e assim permanecem. O poema não chega, o poema ainda deixa margem para a ideia de que ele é incompleto em sua base, que não foi construído por inteiro ou que talvez ele seja apenas as frases incompletas e que se remodelam de acordo com a situação e a personagem.

Destacamos tais frases em sequência para melhor visualização:

A solidão é a forma discreta do ressentimento (p. 9)
 A solidão é a forma suave do ressentimento (p. 18)
 A solidão é só a forma discreta do ressentimento (p.46)
 A solidão é forma discreta de um ressentimento (p.88)
 A solidão é a forma do ressentimento (p.98)
 A solidão, tranquilo ressentimento, a forma aparente da solidão (p. 149)
 O ressentimento é a forma visível da solidão (p. 191)
 A solidão é o charme discreto do ressentimento (p.191)

Por meio das repetidas frases, podemos tirar outras significações. Visto que, às vezes, elas são verbalizadas ou balbuciadas na voz das personagens e em outras, são apenas pensadas. Na primeira forma, a verbal, temos a indicação de distanciamento; na segunda, a não-verbal, sugere aproximação/identificação, porém nos dois casos no romance a aproximação/identificação é sugerida visto que quando pronunciada é em voz baixa. Além da repetição, as frases nos remetem à estrutura de poema por formarem metáforas comparativas. Nelas temos a aproximação das características do ressentimento com as da solidão.

O poema causador das frases relacionadas à solidão e ao ressentimento não é a única forma de espaço do poema em *O fotógrafo*, não é a única menção de

poema relacionado ao sentimento das personagens. Vejamos a relação da facilidade que Íris tem para passar da alegria para a tristeza com alguma porcelana em poema:

Ela sentiu o rosto queimar – a rua inteira fitava aquela menina com uma argola no umbigo, uma menina de vida complicada discutindo com um traficante. Pensou em dar uma banana generalizada, para o mundo inteiro, que se fodam todos, mas desistiu. E recomeçou o caminho de volta para casa, a cabeça baixa – *o meu dia é frágil como uma porcelana, ela pensou lembrando um poema*, qualquer coisa pode quebrá-lo – este lado para cima, lembrou, e ergueu a cabeça olhando em frente (*Ibidem*, p.45, grifos nosso).

A fragilidade e a porcelana se completam e simbolizam a fragilidade do dia de Íris e a facilidade com que pode se tornar triste. As boas notícias podem facilmente ser suplantadas pelas intempéries atuais ou até mesmo apenas a lembrança de maus momentos anteriores. E novamente toda a cena que leva Íris ao ressentimento é suspensa pela vaga lembrança de um poema.

O poema tem espaço em várias outras passagens, por exemplo, com o professor Duarte que no meio de sua fala cita, sem nenhuma indicação ou comentário, uma frase, o título de um poema de Olavo Bilac:

Um mal indefinido. Coisa de pequeno-burguês entediado, ele se viu pensando, como quem descasca uma camada arcaica de sua memória, do fundo da infância, de militante marxista; agora, nel mezzo del carmin, o pensamento como reflexo mecânico, algo que não passa pelo cérebro, a frase-feita à disposição do usuário, parecia revelar cruamente seu artefato lógico, as cordinhas que se puxam aqui e ali, eu sou mais do que isso ele protestou – mas não sei, talvez não saiba nunca, até que ponto isso é relevante (*Ibidem*, p. 143).

O verso só se destaca por ser em italiano, caso fosse colocado em português (agora, a meio caminho, o pensamento como reflexo mecânico) seria ainda mais integrado ao texto. Porém, como em outras partes a intertextualidade é comentada como algo mecânico, uma espécie de crítica ao discurso pronto, do qual em seguida a personagem se defende.

O verso “nel mezzo del carmin” no meio do texto narrativo é estranho ao contexto romanesco e ao mesmo tempo o completa. Verso passível de duas intertextualidades: uma com o poema de Olavo Bilac e outra com *A divina comédia*, de Dante Alighieri. No primeiro caso, a intertextualidade com o poema de Bilac pode ser vista tanto na estrutura quanto no tom. O objetivo aqui não é fazer uma análise

do poema, mas apenas destacar dois pontos relacionados diretamente ao contexto do romance. Segue o poema para melhor compreensão:

Nel mezzo del camin...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo.⁸

O poema completa o sentido geral do romance pelos quiasmas na primeira estrofe (Vinhas x fatigada/ fatigado x vinha; Tinhas a alma de sonhos povoada x a alma de sonhos povoada eu tinha) o que aproxima dos quiasmas (solidão x ressentimento; ressentimento x solidão) nas construções das frases acima apresentadas. O que se destaca na estrutura do poema em consonância com as construções das frases no romance é o paralelismo sintático, este que é antitético ao quiasmo o que também confirma a tensão presente no romance devido ao clima de indecisão diante das transformações vividas. No segundo caso, se pensarmos na intertextualidade com *A divina comédia*, poderíamos relacionar a situação tanto da personagem Duarte quanto das outras personagens, a busca do poema com a busca da verdade divina.

Por meio das frases inseridas no romance, vemos que o discurso da poesia é de outrem e não das personagens. Na última aparição da frase, na voz do fotógrafo, ele se apropria do poema como sendo de sua autoria. Assim, o romance também se apropria de outros discursos – do discurso da fotografia e do poema – de modo que em alguns momentos o discurso soa estranho ao próprio romance e ao mesmo

⁸ Nel mezzo Del camin (Poesias, Sarças de fogo, 1888). Disponível em:
<<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/o/olavo16.htm>>. Acesso em: 30 de set de 2012.

tempo se confunde como se dele fosse, e é, mas como apropriação. O poema no romance aparece, mas não se deixa alcançar em sua inteireza e sim em partes de seus aspectos. Em *O fotógrafo*, essa dificuldade de assimilação da poesia pode ser verificada na timidez do personagem Danton em apresentar o poema à Íris:

- Eu sei que isso é ridículo – ele disse, preparando-se.
- Ela sorriu: tudo isso é passado, ela pensou.
- O que é ridículo Danton?
- Eu. Eu escrevi um poema para você (*Ibidem*, p. 167)

O espaço que neste recorte é dedicado ao poema sugere que o poema romântico é visto como obsoleto. Pela insegurança do jovem em mostrar o poema para Íris e a segurança do ridículo neste ato. O sentimento seguinte de indignação diante da atitude de Íris confirma ainda mais a insegurança do jovem Danton:

Danton sentiu náusea, olhou para o céu também escuro – essa porra dessa solidão, ele quase disse em voz alta para aquele filho da puta que não saia da frente dele, sentiu a alma ruim, uma espécie esquisita de covardia, (...) olhou ainda para aquele idiota oferecendo cigarro com mesmo sorriso sujo: por que *eu estou inteiro me transformando em ressentimento, ele perguntou como quem afirma, lembrando o poema que não conseguiu entregar*, e isso como que lhe deu uma centelha de futuro (*Ibidem*, p. 168, grifos nosso).

Quando Danton pensa no poema que não conseguiu entregar o trecho do texto deixa ambíguo se o poema que ele fez era composto das frases repetidas no texto ou se a solidão e o ressentimento são apenas extensão de um mesmo sentimento em Danton, ou as duas coisas.

Uma terceira forma de espaço do poema no romance pode ser destacada nos trechos do romance com repetições e rimas. Recortes que, mesmo não comentados nem pelo narrador nem pelas personagens, se destacam do ritmo prosístico, exemplificamos com três exemplos: “Não coincide com o *espaço* que ocupa no *espaço*, sobra um *pedaço* de *braço*, *sobra* uma inclinação de cabeça, *sobra* um olhar para a *praça*, o centro da *praça*, onde ele parece não ver nada” (*Ibidem*, p. 105, grifos nosso). As rimas *espaço/ espaço/ braço/sobra/cabeça/praça*, seja por meio do som parecido, pela repetição das palavras ou das construções, também demonstram aspectos poéticos no espaço romanesco.

Outros dois recortes que pela repetição da construção, agora anafórica, demonstram o espaço do poema:

Se eu passar no exame,
se ele concordar, ...
se eu decidir mesmo mudar de vida,
se (*Ibidem*, p. 38)

Como se ele pensasse, ela imaginou, pondo-se no lugar dele:
Se ela me amar,
Se ela disser sim,
Se ela me aceitar,
Se ela se entregar,
O que eu vou fazer com ela? (*Ibidem*, p. 167)

A prosa ganha ritmo marcado nessas duas construções, um esforço repetitivo de construção que relembra a repetição das frases, do tom e da estrutura de recortes do romance como um todo. O poema, ou o sentido repetitivo da estrutura de poema também se apresenta por meio de trava-línguas o que relembra o poema de Bilac citado anteriormente, segue: “uma sombra fotografante cheia de fotografias (...). Três mafagafinhos num ninho de mafagafos. Fotógrafos fotografados fotografantes. Três tristes tigres” (*Ibidem*, p. 74).

A repetição do tom nas frases, nas construções anafóricas e paralelísticas e nos trava-línguas demonstram a simultaneidade do mesmo sentimento que percorre no mesmo dia as cinco personagens. Todas vivem um sentimento de incompletude como pode ser visto também na recorrência de outra construção, a frase: “não minta para você mesmo” que será apresentada com pequenas alterações estrutural, mas com o mesmo sentido. Uma frase que além de demonstrar a recorrência do sentimento, também demonstra a influência do discurso alheio.

Em frente ao prédio, o fotógrafo suspirou: há sim, algo errado. Eu posso mentir quanto eu quiser, mas não para mim mesmo. Essa mentira não é permitida, às vezes lhe dizia o tio no escuro do laboratório, bem antes de Lídia, enquanto ele via encantado a mágica da revelação no papel em branco. Mentir para mim mesmo: essa mentira é mortal (*Ibidem*, p.15).

Não vou elencar aqui todos os locais e personagens onde o sentido ou a frase é repetida, mas fica apenas a indicação de que ela também funciona como extensão da simultaneidade no romance e extensão do esforço repetitivo de construção como nas frases anteriormente trabalhadas. Repetição de frases com pequenas alterações que cria sentidos diferentes, por estar em momentos e personagens distintas, porém o mesmo tom ressoa no texto, o tom da busca por algo que pode se justificar na procura e não no encontro. Quando o fotógrafo verbaliza o discurso e percebe sê-lo povoado das intenções sociais alheias, procura novas formas de dizer, novas

formulações em busca de originalidade. A única busca justificável de completude. Sentimento que pode ser entendido como o sentimento do escritor contemporâneo que se vê povoado por discursos alheios e que através da reconstrução que os atualiza busca encontrar neles o seu discurso próprio.

4.3.2 O poema como fotografia no romance

O que está em jogo neste trabalho é como todos esses recortes de poemas e de imagens se organizam e se relacionam com um todo. Como, através da junção deles o autor demonstra o próprio ato de pensar literatura hoje. Teorias tradicionais não abarcam essa relação entre gêneros e artes (romance, fotografia, poema) que se combinam em favor de uma unidade superior, a palavra trabalhada em sua profundidade maior e em todas as suas essências, linguagem verbal e visual proporcionadas unicamente pela palavra. As teorias que temos sobre fotografia não tratam da relação desta com a linguagem poética no contexto romanesco, mas através da junção das técnicas, características em ambas, podemos pensá-las em conjunto.

No próprio romance encontramos indicações de sua construção, são passagens aparentemente desprovidas de intencionalidades que sugere o trabalho do construto textual. Exemplificamos: “o binóculo do vizinho acompanhando cada pensamento” (*Ibidem*, p. 206). Essa passagem rápida, aparentemente simples sugere a ideia de simulação na leitura que o narrador faz do pensamento das personagens e da aparente leitura que as próprias personagens fazem umas dos pensamentos das outras. Em uma simples conversa entre as personagens Duarte e sua esposa Mara, temos a indicação do processo textual trabalhado em *O fotógrafo*, uma espécie de resumo:

O tempo suspenso, é isso: voltamos a ontem, ele pensou. Imaginou Mara, ao beijar seu pescoço uma hora depois do lanche quando eles liam pedaços de jornais e revistas e faziam nada e comentavam fragmentos do dia como um cromo tranquilo, de cores suaves, sobre a vida doméstica da classe média urbana da virada do século XXI (*Ibidem*, p. 87).

Como o tempo é suspenso no romance, se não pelos recortes de poemas que aparecem em momentos diversos? A repetição desse poema ou apenas a ideia dele sugere fragmentação, visto que o poema está em momentos e personagens

diversas. Como, por exemplo, as vozes que incorporaram o poema no romance. Pois vimos nos discursos das personagens que há sempre o tom de algum poema presente e inalcançável em sua plenitude no cromo da memória.

O desejo de poeticidade permeia inteiramente o romance, espalhados em todos os recortes e nas vozes de diferentes personagens em momentos diferentes. Todavia, como toda a trama se desenvolve e se encerra no mesmo dia, esses momentos diversos e os vários recortes se resumem em um, o romance. Vemos que quatro das cinco personagens principais estão ligadas pela lembrança, ora mais nítida ora mais difusa, do poema. O universo das personagens é bastante próximo do universo intelectual da produção extra-romance. Há o poema propriamente dito com o jovem Danton – o “filósofo” – apaixonado por Íris. Há o poema que a personagem do professor universitário – Duarte – nunca escreveria e o poema que o fotógrafo se esforçava para lembrar e que depois o internaliza como se ele próprio o criasse e ainda o espaço do poema apenas como cromo da memória.

A questão poética também está dissolvida no texto por meio de descrições, versos, citações, reflexões e principalmente repetições, como demonstrado no item anterior, ora na voz das personagens, ora aparentemente na voz do narrador. O mesmo assunto persegue personagens distintas, com as pequenas adequações ao momento e à particularidade vivida pela personagem. Ao mesmo tempo, há a repetição, há a recriação adequada àquele instante único.

Tezza (...) considera que as ‘formas não definem a poesia – apenas a atualizam’, em outras palavras, não seriam os procedimentos técnicos que estabelecem, *a priori*, a poeticidade de determinado discurso, mas que tais procedimentos, em determinadas circunstâncias, colaboram para ‘a atitude primeira’: a busca pela solidão em meio à prosa circundante (RODRIGUES, 2006, p. 34, grifos do autor).

Seriam os procedimentos técnicos atualizando a poesia na prosa. Ou as duas formas de linguagens se atualizam mutuamente quando em contato imbricado.

Para a poesia se propagar no romance de modo pleno, em primeiro lugar, os trechos poéticos precisam ser aceitos, isto é, contar com a solidariedade do autor; em segundo lugar, é necessário que haja uma proximidade muito grande entre o universo axiológico do autor e o universo axiológico da voz poética; em terceiro lugar, é preciso que essas unidades sejam articuladas de um modo orgânico, geralmente, isso é feito mediante movimentos modulares (RODRIGUES, 2006, p. 103).

Todos os recortes de espaço de poema no romance demonstrados são aceitos tanto pelo narrador quanto pelas personagens. O poema é visto como algo a ser alcançado, desejado. O desejo de solidão simboliza o desejo de poema, este é desejado tanto em sua materialidade como no seu sentido, o de despovoar, no sentido que fala Blanchot: “solidão: é recolhimento” (2011, p.11). A busca pelo poema, e essa solidão como recolhimento, por essa linguagem diferenciada é também uma forma de encontrar a si, seu espaço.

Vemos, pois, que o espaço do poema no romance é constituído pela poesia no romance, uma poesia que se integra e ao mesmo tempo não se deixa confundir, a suspensão do tempo e do discurso comum da prosa não passam despercebidos e ao mesmo tempo não destoa do discurso prosístico. Afirmar que o espaço do poema no romance é dado pela poesia no romance não significa negar que haja uma linguagem poética do romance, mas para efeito do trabalho aqui proposto o destaque foi dado à poesia no romance.

No espaço romanesco, a fotografia é a junção maior das linguagens no romance: as linguagens em prosa e em verso na linguagem fotográfica. A fotografia é a tentativa de explicitar como é possível captar a linguagem poética e narrativa onde: “a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia” (BLANCHOT, 2011, p. 18). A prosa que se abre à transformação. A fotografia como última tentativa do autor de juntar no mesmo espaço a complexidade da linguagem, do trabalho com a palavra, palavras que não são imagens, mas que as possibilitam na demonstração que promovem variados enunciados e capta a imagem, esta é a palavra.

Em uma lógica primária a fotografia se enquadraria no espaço óptico (distante), visto que: “A imagem é feita de luz e é precisamente o olhar que capta esta luz, quer dizer, o olho e não a mão” (BAURET, 2010. P. 77), e o poema no espaço háptico (perto), na mão ou na mente do sujeito. Porém, pensar dessa forma polarizada seria simplificar uma reconstrução de sentidos que exige muito mais que oposições simples.

A fotografia pode ocupar não só o espaço ótico. Num primeiro momento a máquina fotográfica fica entre o fotógrafo e a pessoa ou objeto fotografado e possibilita aproximação apenas simulada. Já no processo de revelação, a proximidade ou o distanciamento vai depender do meio usado para materializar as

imagens. Caso o fotógrafo use os meios digitais, a imagem mesmo concreta se matéria distante do sujeito que a possibilita. Entretanto, no caso do fotógrafo que rejeita as novas formas de revelação digital, a fotografia e o fotógrafo tem sua distância reduzida pela proximidade que a forma antiga de revelação possibilita. O fotógrafo precisa manusear a foto num estúdio fechado que se torna privado pela separação exigida da luz e do espaço aberto. O fotógrafo no seu laboratório improvisado se aproxima da fotografia e se afasta do exterior:

Deixou o celular carregando na tomada, pegou a sacola e foi para o corredor onde ele encontraria a paz: o laboratório adaptado na extensão do banheiro, um e meio por dois metros, ou o buraco, como dizia a mulher, primeiro carinhosamente, mais tarde como censura, afinal como ofensa. Só cabia uma pessoa, o que era uma benção (TEZZA, 2004, p. 51).

O refúgio do fotógrafo é o laboratório, o celular que fica carregando na tomada demonstra não só a necessidade de carga que o aparelho precisa, mas ainda o desligamento do fotógrafo não só do pai que está dentro de sua casa como do mundo exterior ao laboratório e à casa. O laboratório mesmo sendo um espaço fechado, proporciona ao fotógrafo a fuga às estriagens do trabalho, da família e do dinheiro. No seu laboratório particular ele revela as fotos de Íris que o liberta do poder do dinheiro, no mesmo espaço o fotógrafo viaja com suas lembranças que o libertam das inadequações ao meio social.

Importante ressaltar outra cena que pode servir como demonstração do espaço ótico da fotografia. Quando o fotógrafo olha pela lente da objetiva o desocupado do outro lado da rua, é o espaço ótico que prevalece. O mesmo vale quando o fotógrafo vê Lídia – sua esposa – com o professor Duarte em frente ao cinema. Nos dois momentos a relação entre o fotógrafo e a imagem permanece no espaço ótico, pois essas imagens são as fotografias não materializadas como fotografias propriamente ditas e assim, no espaço do sujeito literário, elas permanecem no espaço ótico, apenas para o sujeito leitor eles existem por meio das palavras que as recriam.

A mesma dificuldade de qualificação em háptico ou óptico que temos com a fotografia ocorre com o espaço do poema no romance. De fato, poderíamos colocar o poema no espaço háptico, porém nele haveria focos de espacialização óptica. Vejamos.

O poema está perto das personagens, faz parte do seu pensamento cotidiano, a cada momento Íris, o fotógrafo e o professor Duarte lembram um poema que de tão perto chega a confundir-se como criação das duas últimas personagens. As palavras e sentidos do poema são adequados aos anseios das personagens, como percebemos quando tratamos do espaço do poema no romance.

Entretanto, faz-se necessário destacar que o poema não fica só no espaço háptico, desse ele passa ao espaço óptico (no sentido de distante, de inacessível ao personagem) o poema foge, não se deixa lembrar ou materializar-se em sua completude. Ao mesmo tempo em que o poema está materializado para Danton, para Íris ele foge. O poema esteve tão perto de Íris e por meio dela do leitor, mas escapou, não se materializou na escrita, visto que Íris não o vê e novamente, o poema foge.

Ambos, fotografia e poema, têm em si o háptico e o óptico. No romance, a fotografia vai do liso ao estriado, move-se entre eles, neles tem sua liberdade, na ausência de fronteiras que possibilita a presença nos dois espaços ao mesmo tempo: ora é obra de arte sem ligação direta ao espaço estriado do dinheiro, ora presa ao espaço estriado do dinheiro e do trabalho.

O poema que percorre todo o romance aparece ora no liso ora no estriado. Tanto o professor Duarte quanto o fotógrafo requerem para si a autoria de um poema que poderia ter sido e não foi. Um poema que para as personagens existiu e não existiu, mas que para o leitor as palavras completaram o que a imagem sozinha não alcançou.

O poema e a fotografia estão com Íris, uma personagem, em suma, nômade, e estão com Lídia, em suma, sedentária. Da mesma forma, o poema está com o fotógrafo – personagem que reserva em si a ambiguidade do sedentário e do nômade – e está como o professor Duarte – uma personagem que simula bem sua função de sedentário.

O espaço háptico se mistura e se transforma em óptico, se sobrepõe sem que um anule o outro. O espaço da fotografia e o espaço do poema se misturam nas personagens, no discurso, no romance: “Este enquadramento está perfeito, ele pensou, como uma vingança infantil contra o exército digital: esta foto não precisa ser recortada – o olhar do fotógrafo e o olhar de Íris bastavam-se, ele pensou, mas uma vez como quem escreve um poema” (TEZZA, 2004, p. 158). Para pensar a

fotografia revelada de Íris, o fotógrafo pensa o aspecto fotográfico como quem escreve um poema. Uma mistura que revela a proximidade dos espaços que têm seus discursos aproximados na mesma personagem. Como espaços diversos juntos pelo poder da linguagem literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espaços distintos, ao mesmo tempo, num único espaço. Podemos dizer isso em relação aos espaços do poema, da fotografia e do espaço de outras artes e de outros gêneros no espaço romanesco. O mesmo ocorre em relação ao espaço físico representado no espaço do romance, onde as personagens estão todas no mesmo recorte de tempo e espaço vivendo as mesmas transformações. Distintos por serem ocupados por sujeitos e gêneros diferentes que vivenciam o mesmo espaço, mas o diferenciam do espaço da vivência do outro, pois nele acrescentam sua singularidade. Um transforma o outro e ao mesmo tempo sofrem transformações.

Ao ler um texto em prosa ou em verso ou ao observar um quadro ou assistir a um filme, quem lê, observa ou assiste se transporta para o espaço ficcional recriado naquele espaço outro. Seja o espaço fantástico ou não, no caso dos gêneros textuais; espaço abstrato ou concreto no caso da pintura; ou os espaços mais distantes da realidade cotidiana nos filmes de ficção científica. Cada arte tem seu espaço próprio e quando em contato com ele é para lá que o sujeito se transporta através da leitura ou do olhar. Nessa interação do leitor ou observador com o espaço outro da arte, tanto o leitor ou observador quanto o espaço para o qual ele se transporta serão transformados. E, a cada contato, transformações novas serão somadas às anteriores em ambos.

O romance, como exposto na primeira seção desse trabalho, surge construindo seu espaço a partir do espaço de outros gêneros constituídos. Pode ser difícil falar de um aspecto próprio desse gênero que Marthe Robert chama de o “aventureiro”. Ele passeia por todos os gêneros, visita quando lhe aprouver outras artes e se deixa transformar por eles. Isso não o diminui, ao contrário, apenas confirma seu caráter inicial de gênero inacabado. Lukács o vê como um equilíbrio oscilante, palavras estas que mais parecem apostas, mas não o são: “oscilação segura, entre ser e devir; como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se” (LUKÁCS, 2000, p. 73). O romance é um gênero pronto, porém estará sempre se transformando, em busca de um devir que não anula o ser desse gênero. Como já visto na parte de estudo sobre o percurso do romance que ele é um gênero inacabado, mas isto faz parte do ser do romance, a sua aura. Como vimos no romance estudado o romance é em si um processo, no seu próprio construto move um refletir sobre si e seu lugar como arte.

Em cada época o aspecto de gênero em constante transformação do romance estará diretamente em contato com o espírito da cada momento histórico. Se a sociedade se transforma o espaço da arte nela e em si sofrerá modificações significativas. Mudanças essas que não ocorrerão apenas nas artes contemporâneas a elas, mas também nas antigas, visto que o olhar do observador será modificado. Como vimos na seção sobre o espaço geográfico, as transformações na área das tecnologias modificou o conceito de espaço, a visão dos geógrafos sobre espaços ganharam conotações políticas, econômicas e até cultural. O período tecnológico fez com que o conceito de espaço geográfico se deslocasse apenas do alcance físico e se estendesse, com as devidas adaptações, às questões sociais na era tecnológica.

O mesmo vale para o espaço literário. O romance que desde o seu surgimento na academia se caracteriza pelo contato próximo com os outros gêneros, talvez funcionasse como gênero prenunciador do apagamento das fronteiras que iria se intensificar no período tecnológico. Reiteramos aqui o jogo, as passagens como principal nas relações entre espaços. Como mostrado, não são as relações simples que interessam em si, elas só são importantes quando nos levam às relações complexas. Se retirássemos as relações complexas da composição d'*O fotógrafo*, restariam apenas relações polarizadoras: liso/estriado, fotografia/poema, nômade/sedentário e outras formas que ganham, no romance, o valor da fronteira, como já destacado que elas são o que importam. São as misturas, a potência de um espaço no outro que possibilita o devir de um terceiro espaço, este no romance aqui estudado é o espaço do romance que o comporta.

Acerca da constituição do espaço no romance, Michel Butor (1974, pp. 42-43) afirma que um dos meios mais eficazes é a intervenção de um observador. Este pode ser imóvel e passivo e neste caso as passagens serão equivalentes à fotografia, mas se em movimento, serão equiparadas ao filme. Com base nas considerações feitas a respeito do narrador em *O fotógrafo*, podemos concluir que nele há, dentro do espaço romanesco, os dois tipos de observadores intervindo no romance. A observação do narrador câmera é imóvel e por isso ligada diretamente ao espaço da fotografia no texto, o movimento é gerado pela onisciência seletiva com as várias personagens, nisto há a proximidade com o cinematográfico. Entretanto, assim como a separação em espaços liso e estriado não tem suas

fronteiras demarcadas com exatidão, não podemos também separar de forma simples o espaço desses dois tipos de observadores.

A imobilidade da câmera pode ser quebrada pelo movimento de quem a manipula. O narrador câmera por meio do olhar das personagens consegue se movimentar, é claro que sem perder o distanciamento próprio do câmera. Quem o manipula, o autor, por exemplo, dá a essa câmera que de início é fotográfica o movimento cinematográfico. Não são os recortes que se movimentam, mas a organização que sugere movimento. No cinema, cada cena pode ser gravada separada, em dias diferentes, em estúdios, mas a organização simulará cenas simultâneas e espaços autênticos.

Quando o romance se apropria de técnicas fotográficas para sua construção textual, ele a tira de seu espaço próprio, modifica o espaço da fotografia a trazendo para o espaço do romance, mas isso não ocorre numa via de mão única, o romance também tem seu espaço estrutural e discursivo influenciado pelo espaço da fotografia nele. Ela suspende o discurso prosístico, congela o tempo e as imagens formadas pelas palavras. Em contrapartida o desempenho artístico do ato fotográfico ganha movimento. As palavras de Michel Butor quanto ao espaço no romance vêm ao encontro da relação que nesse estudo fizemos do processo de construção do texto narrativo com o ato de fotografar e deste com a pintura:

Instalando seu cavalete ou sua câmera num dos pontos do espaço evocado, o romancista encontrará todos os problemas de enquadramento, de composição e de perspectiva que encontra o pintor. Como este, ele poderá escolher entre um certo número de processos para exprimir a profundidade, e um dos mais simples é a superposição clara de várias vistas imóveis. (1974, p. 43)

A equivalência dos problemas de enquadramento para a composição do texto narrativo com os problemas de enquadramento para o quadro e também para a fotografia fica clara quando seus espaços são cruzados. Como numa fotografia o romance aparece com inúmeras possibilidades de pontos de vista, o *punctum* vai depender do observador. O leitor pode escolher que ângulo vai explorar, ou por qual ângulo vai começar sua viagem sem sair do lugar. À disposição de quem se entrega à viagem na leitura, o romance possibilita movimentos distintos que ligará a trajetórias e interseções, labirintos de palavras e imagens que se fundem a favor do mesmo propósito: proporcionar ao leitor o prazer de viajar com/e pela linguagem.

O poema que se dissolve em todo o romance é modificado, tem seus versos esparramados ao longo do texto narrativo, mas não sem provocar suspensões e cortes no discurso romanesco e em seu tom. A coexistência dos espaços na simultaneidade do tempo no discurso é enfatizada pelas noções de fragmentação que cada recorte sugere, noção essa que é diminuída ou quebrada pela noção de repetição, de sobreposição de experiências similares. A característica de linguagem cinematográfica que o romance toma para si reforça a noção de simultâneo que comprime ainda mais o tempo e o espaço no romance.

O romance em seu caráter de gênero liso traz para seu espaço outros gêneros, os enriquece com a potência de alisamento. Com isso o romance pouco ganha em estriagem, ao contrário, se alisa ainda mais. Brinca com os trava-línguas, com a linguagem cinematográfica, com o social, e dessas misturas reforça seu aspecto de gênero inacabado.

Quando Tezza coloca no mesmo romance características próprias da fotografia, do poema, do cinema, ele coloca em discussão o problema central da estilística do romance. Problema esse que de acordo com Bakhtin (1998, p. 138) é “o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem na linguagem”. O romance por não ser uma arte fechada, possui em si a fragmentaridade, encontros e desencontros, tudo nele pode ser plural e único, pode olhar e ser olhado por vários ângulos. Com essa diversidade há o entrelaçamento das partes vinculadas ao todo. A heterogeneidade das partes, dos recortes, largadas e retomadas, se une pela rigidez da organização que possibilita uma estrutura composicional significativa, a linguagem e a imagem indissociáveis.

Não só no plano artístico a literatura sofreu certo apagamento de fronteiras. No plano social e na crítica mudanças ocorreram. Pra encerrar essas reflexões, mesmo sem esgotar o assunto, cabe pensarmos que os artistas que antes ficavam fora da academia – podemos lembrar *A República*, de Platão com os poetas expulsos – foram integrados ao sistema e perderam, em parte, sua característica de nômade. No lugar de expulsar, entra a integração que domestica o nômade, e este aceita como forma de sobrevivência, mas, como o mar que foi alisado, mantém em si a potência do liso. Talvez, com as personagens, Duarte, o fotógrafo, Íris, Lídia, o pequeno traficante e outros aspectos trabalhados na análise, no romance, não haja apenas o refletir sobre o lugar da arte, mas o lugar do artista e da crítica hoje.

Este é o primeiro trabalho dissertativo sobre o romance *O fotógrafo*. Configura uma tentativa de dizer com cunho teórico o que já foi dito em todo o processo de construção do texto de criação estudado. O texto artístico refletindo sobre sua própria condição como arte hoje, sobre seu lugar no mundo das artes. *O fotógrafo* demonstra o lado da literatura que pensa sobre si mesma, sobre seu papel e o que ela significa para o contexto literário. Uma meta-arte que, do ponto de vista artístico, colabora para com a arte preocupada com seu ser que contribui para todas as esferas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBORSKA, Katarzyna. *Breve espaço entre palavra e imagem em Cristovão Tezza*. 76 f.. Dissertação (Graduação) - Universidade Jagiellona de Cracóvia, Instituto de filologia românica, Secção de filologia espanhola. Cracóvia, 2003. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/dissertacao_katarzyna_amborska.pdf>. Acesso em 03 de julho de 2011.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. *Como a luz branca nas cores do espectro ou a construção da subjetividade em Uma noite em Curitiba, de Cristovão Tezza*. 1999. 91 f. Dissertação (Mestre)- Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 1999. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/d_subjetividade.pdf>. Acesso em: 15 de maio de 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4º Ed. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal)

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

BAURET, Gabriel. *A fotografia: história – estilos – tendências – aplicações*. Tradução de J. Espadeiro Martins. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, V. 1)

_____. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. 1º reimp. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Gandhia. *Literatura e pós-modernidade: “produtos” do capitalismo no romance Extensão do domínio da luta*, de Michel Houellebecq. UnB. Instituto de Letras. Departamento de Teoria literária e Literaturas. Programa de Pós-Graduação

em Literatura, 2008, 164fl. Disponível em: <<http://repositorio.bce.unb.br/handle/10482/1182>>. Acesso em 29 de junho 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. - v. 15 – ALETRIA. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit> 2007 - jan.-jun>. Acesso em: 20 de maio de 2011.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANALE, Gabriela. *Alguns contágios da fotografia na literatura brasileira contemporânea em ET Eu Tu, de Arnaldo Antunes e O Fotógrafo, de Cristovão Tezza*. Trabalho apresentado no XII Congresso Internacional da ABRALIC, em 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0702-1.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2012.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002. (Coleção Espírito crítico).

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CERTEAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In.: *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3º Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, (pp. 169- 215).

CORRÊA, Thiago. *Instantes entrecruzados*. Disponível em: <<http://www.gardenal.org/bscene/literatura/tezza.htm>> 2006. Acesso em: 20 de maio de 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 1º Ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. Interpretação e história. In.: *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel

Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Foudense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos)

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2011. Originalmente publicado em: P. Stevick (Org.), *The Theory of the Novel*, Nova York, Free Press, 1967.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos Literários*. Disponível em <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166/179>>. Acesso em 20 de junho de 2011.

GARCIA, Wladimir Antônio da Costa. *Cidade: pós-metrópole*. Revista de Pós-Graduação em Literatura: *outroTRavessia*. ISSN 2176-8552, n. 8, 2009, Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1528/showToc>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2012.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance de urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. (Prefácio)

GONÇALVES, Magaly Trindade; BELLODI, Zina C. *Teoria da Literatura "revisitada"*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. 2ªed., Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2009.

JAMES, Henry. O futuro do romance. In: *A arte da ficção*. Editora Imaginário: São Paulo, 1995.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

KOBS, Verônica Daniel. *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. 2000. 117 f. Dissertação (Mestre, curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira) - Setor de

Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2000. Disponível em: <
http://www.cristovaotezza.com.br/critica/trabalhos_acd/d_romanesca.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2011.

LARANJEIRA, Pires. *(Des)amores em Curitiba*. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_ofotografo/jornaldeletras_dez06jan07.htm. Acesso em: 10 de junho de 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In.: *O foco narrativo*. 11 ed. São Paulo: Ática, 2007. (pp. 25-70)

LEMERT, Charles. *Pós-modernismo não é o que você pensa*. São Paulo: Loyola, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed 34, 2000. (Coleção espírito Crítico).

MAGALHÃES JÚNIOR, Caibar Pereira. *O conceito de exotopia em Bakhtin*: uma análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. 248 f. Dissertação (Mestre, curso de Pós-Graduação em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2010. Disponível em: <
<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24251/caibar%20dissertacao%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 de março de 2011.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa I. 9ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

PLATÃO. *A república*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

RODRIGUES, Lucilo Antonio. *A poesia no romance*: Memorial de Aires, um caso exemplar. 245 f. Tese (Doutor, curso de Doutorado em Letras- área de Teoria da Literatura) –Letras e Ciências Exatas, Instituto de Biociências Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=80165. Acesso em 18 de março de 2011.

ROBERT, Marthe. Porque o romance? In.: *Romance das Origens*: origens do romance. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno In. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. (Ensaaios)

SANTOS, Jane Rodrigues dos. *A árvore das palavras: espaços em percepção*. Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP. ISBN: 978-85-60667-69-7. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/documentos/comunicacoes_orais/jane_rodrigues_dos_santos.pdf>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2012.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Espaço e método*. 5ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *Pensando o espaço do homem*. 5ªed. São Pulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SOETHE, Paulo Astor. *Espaço literário, Percepção e Perspectiva*. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, nº 15, jan/jun. 2007, p. 221-228. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_15/ale15_pas.pdf>. Acesso em: 20 de março de 2011.

TEZZA, Cristovão. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011. (Contos).

_____. *O filho eterno*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2004.

_____. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *A suavidade do vento*. 2ª ed. Revista. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

_____. *Trapo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Aventuras provisórias*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Ensaio da Paixão*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A cidade inventada*. Curitiba: Coö Editora, 1980

_____. *O terrorista lírico*. Curitiba: Criar edições, 1981.

_____. *Gran circo das Américas*. São Paulo: Brasiliense. 1979.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (Coleção TRANS)

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: <lfch-unicampcienti.ifch@gmail.com>.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

APOLINÁRIO, Mauro Sérgio de Jesus. *Fotografia: poética do instante contínuo*. Rev. Let. & Let. Uberlândia-MG v.27 n.2 p.399-410 jul.|dez. 2011. Disponível em: Acessado em: <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/>> Acesso em: 20 de maio de 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidiney(Orgs). *Poéticas do espaço literário*. São Paulo: Claraluz, 2009.

CUNHA, Manoel Castro da. *Literatura e fotografia: um processo de intersemiose na obra de João Cabral de Melo Neto*. Disponível em: <<http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/view/1588/777>> Acesso em: 20 de maio de 2012.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; CARDOSO, Jucelén Moraes; REZENDE, Rosana Godim (Orgs). *O espaço (en)cena*. São Carlos: Claraluz, 2008.

GANDIER, Ângela Maranhão. *As relações entre memória & fotografia na narrativa intersemiótica de Valêncio Xavier*. Apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC de 13 a 17 de julho de 2008. USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/ANGELA_GANDIER.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2012.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Espécies de espaços: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOTTA, Sérgio Vicente; Busato, Susanna (Orgs). *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

OLIVEIRA, Raquel Tretin. *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS): Santa Maria, 2008. Disponível em: <http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2312> Acesso em: 09 de março de 2011.

ROSENDAHL, Zeni; CORRÊA, Lobato. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de

Janeiro: EdUERJ, 2001.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ANEXOS

Anexo A: A expressividade da escrita contemporânea em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza⁹

Dinalva Barbosa da Silva

RESUMO Este texto tem como objetivo estudar a expressividade do estilo literário na escrita contemporânea e o valor conotativo da palavra “máquina” em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Este romance tem como pano de fundo a cidade de Curitiba, cercada pelo “maravilhoso mundo novo”, no qual palavras como máquina e coisificação são significativas. Para tanto, toma como corpus teórico os estudos de Maurice-Jean Lefebvre e José Lemos Monteiro. O intuito é explorar na obra, como um todo, os recursos estilísticos que possuem relevância estilística e que expressam a realidade social do homem na relação com o meio e consigo mesmo, porém, num contexto simbólico, o espaço ficcional do arranjo narrativo.

Palavras-chave: Estilo. Expressividade. Realidade. Contemporâneo.

THE EXPRESSIVENESS OF THE CONTEMPORARY WRITING IN “THE ETERNAL SON”, BY CRISTOVÃO TEZZA

ABSTRACT: This paper aims to study the expressiveness of literary style in the contemporary writing and the connotative value of the Word “machine” in *The eternal son*, by Cristovão Tezza. This novel has as scenario the city of Curitiba, surrounded by the “brave new world” in which words as machine and objectification are significant. Therefore, it assumes as theoretical corpus the studies of Maurice-Jean Lefebvre and José Lemos Monteiro. The aim is to explore in the work as a whole the stylistic features that are relevant and that express mankind social reality in relation to the environment and oneself but in a symbolic context, the fictional space of the narrative arrangement.

Keywords: Style. Expressiveness. Reality. Contemporary.

⁹ Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index.php/propesq/article/view/410>

Anexo B: A chave do texto: “recortes” que formam imagens

A chave do texto: “recortes” que formam imagens. Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea: *O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais*. UNIR – Vilhena, RO, Brasil, 2012.

Disponível

em:

http://www.gepec.unir.br/anais/htdocs/pdf/A_CHAVE_DO_TEXTO_%20RECORTES_QUE_FORMAM_IMAGENS.pdf>. Acesso em: 29 de janeiro de 2013.

A CHAVE DO TEXTO: “RECORTES” QUE FORMAM IMAGENS

Dinalva Barbosa da Silva Fernandes

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo expor o tema “solidão” como a chave do texto em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza. Para tanto, exploramos diversos pontos no texto, a saber, em especial a presença do narrador-câmera que se alterna com o narrador-onisciência coletiva – categorias propostas por Friedman –, como também a organização estrutural do texto em forma de recortes fotográficos e a presença constante da câmera, elementos que contribuem como metáforas na discussão sobre a dificuldade de narrar frente à pobreza de experiência coletiva na contemporaneidade e que, juntos, contribuem para intensificar o sentido da solidão no texto.

Palavras-chave: Solidão; narrador câmera; recortes.

Anexo C: Fronteiras invisíveis e movediças: o espaço liso e o espaço estriado em *O fotógrafo*, de Tezza

Autora: Dinalva Barbosa da Silva.

Coautora: Andréia Mendonça do S. Lima.

Coautora: Profa. Dra. Sonia Maria Gomes Sampaio.

RESUMO: Neste texto utilizamos os conceitos de “liso, máquina de guerra, nômade, estriado, aparelho de Estado, sedentário”, de Deleuze e Guattari, para comparar os espaços ocupados pelas personagens por meio da maneira que são construídas em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza. Procura-se distinguir as múltiplas feições assumidas pelas personagens no espaço urbano na ficção contemporânea e relacioná-las com a tensão do sujeito que se vê em situações embaraçosas relacionadas ao processo de liquidez da sociedade. O intuito é abordar nos aspectos intrínsecos estruturais do romance o próprio ato de narrar, hoje. Vemos, pois que a partir das funções, dos papéis que cada personagem ocupa que o espaço pode ser pensado nas fronteiras invisíveis: do liso e do estriado que se confundem na constante movimentação das personagens. Um fazer narrativo que demonstra ser a própria escrita um refletir sobre si, o que dialoga, num sentido mais amplo, com a atual situação social e literária.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; liso; estriado.

Artigo publicado nos anais do **VI Simpósio Linguagens da/na Amazônia Sul- Ocidental e V Colóquio Internacional “As Amazônias, as Áfricas e as Áfricas na Pan-Amazônia”**, realizado na UFAC- Universidade Federal do Acre em novembro de 2012.